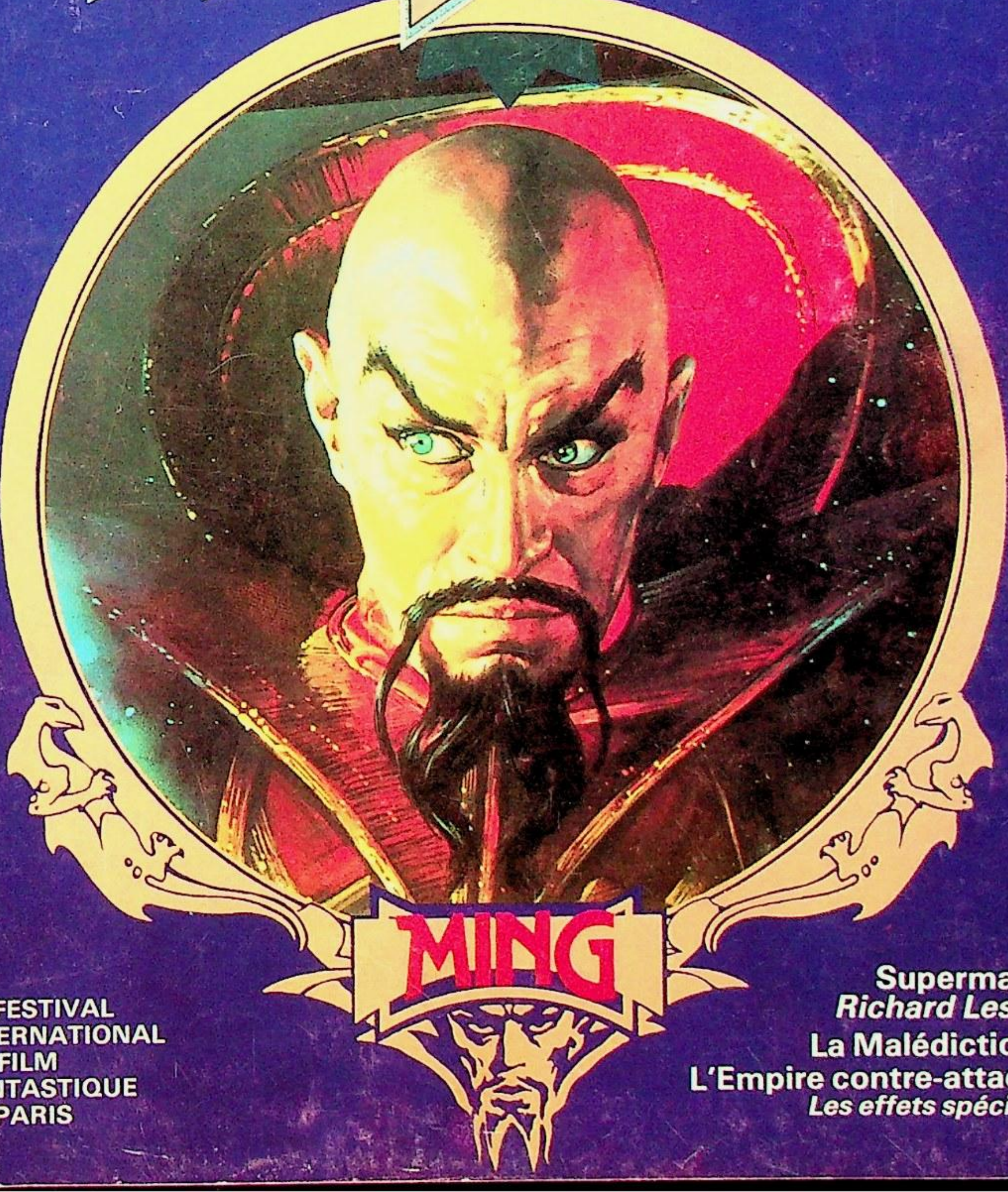
16

BIMESTRIEL
18 F

L'ÉCRAN FANTASTIQUE

TOUTE
L'ACTUALITE
DU CINEMA
FANTASTIQUE



10e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM
FANTASTIQUE
DE PARIS

Superman 2
Richard Lester

La Malédiction 3

L'Empire contre-attaque
Les effets spéciaux

Le retour des super-héros

Après l'éclatant triomphe du space-opera, le cinéma fantastique voit le retour des super-héros, Flash Gordon *succédant à* Superman 2, *en attendant, demain, les exploits du légendaire* Conan *dans le monde enchanté de l'héroïc-fantasy.*

L'actualité, c'est aussi le Festival International de Paris, qui vient de fêter avec succès son dixième anniversaire. Il permit la découverte d'un certain nombre d'œuvres originales australiennes et italiennes. Le réalisateur Lucio Fulci, en particulier, s'y est distingué avec Frayeurs *(La Paura), qui y obtint le Prix du Public.*

Au printemps prochain, nous retrouverons Damien, pour une troisième et ultime confrontation, dans un combat à l'échelle de l'univers : The Final Conflict, *première œuvre de Graham Baker produite par le vétéran Harvey Bernhard.*

Attentif aux souhaits de nos lecteurs, L'Ecran Fantastique s'améliore : ce numéro marque l'apparition attendue de la couleur dans notre magazine. Ce nouvel apport nous permettra de rendre justice à la magnificence et à l'opulence des décors du cinéma de l'imaginaire.

BONNE ANNEE !

Notre couverture :
FLASH GORDON
(A.M.L.F.)

L'ÉCRAN FANTASTIQUE

Magazine bimestriel de cinéma / Media Presse Edition
92, Champs-Elysées, 75008 Paris (Tél. : 562.03.95)

Directeur de la publication : Alain Cohen.
Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff.
Secrétaire de rédaction : Dominique Haas.
Comité de rédaction : Bertrand Borie, Frédéric Lévy, Christophe Gans, Dominique Haas, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.
Correspondants à l'étranger : Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G.-B.), Danny De Laet (Belgique), Salvador Sainz (Espagne), Jean-Marc Lofficier, Randy Apfelbaum (USA)

Publicité. Publi-Ciné
92, Champs-Elysées, 75008 Paris
(Tél. : 562.75.68)

Collaborateurs : Marthe Cascella, Alain Gauthier, Philippe Ross.
Documentation : Daniel Bouteiller
Traductions : Jacques Auverdin, François Dupuis, Marie-Françoise Mater.
Maquette : Pierre Chapelot.

Abonnements : Media Presse Edition
92 Champs-Elysées, 75008 Paris
Tarifs : 6 numéros : 86 F (Europe : 94 F)
Autres pays : nous consulter
(voir bulletin d'abonnement page 80)

Commission paritaire : n° 55 957 Printed in France.

Ce numéro a été tiré à 15 000 exemplaires.

L'Ecran Fantastique n° 17 paraîtra en mars

Courrier

Courrier des spectateurs du 10[e] Festival de Paris du Film Fantastique

Godsend est un chef-d'œuvre. Une mise en scène sublime, légère. Une grande habileté : **Godsend** est un thriller fantastique dans lequel les choses les plus naturelles vous apparaissent terrifiantes. C'est une synthèse du fantastique, de l'horreur et du merveilleux. Bravo à Gabrielle Beaumont !

M.I., Paris.

Indiscutablement, **Macabre** est l'*événement* du Festival ! Atmosphère tendue et morbide à souhait, jusqu'au délire des dernières minutes. Rarement film a pareillement justifié son titre ! Et rarement, morbidité, sadisme et nécrophilie n'ont atteint de tels sommets !

Michel Bukk, Périgueux.

Extraordinaire, sublime, merveilleux, *fantastique* ! On ne peut qu'admirer la photographie de ce film (un travail de titan au niveau de l'éclairage). On est ici loin de la photo bavarde à la Albicoco ou à la Hamilton. Quelle poésie émouvante se dégage de ces « tableaux » filmés ! De même, il faut souligner que les mouvements de caméra sont tout simplement superbes (les travellings et les panoramiques utilisés d'une manière intelligente et pure) et que les cadrages sont réellement pensés et soignés à l'extrême, mais faisant découvrir juste l'essentiel. Le fantastique de **La chevauchée sauvage du Roi Stakh** réside ici simplement dans l'atmosphère féerique des images et par le biais d'une partition musicale magnifique et d'une très grande efficacité.

Frédéric Decottignies, Pantin.

L'ambiance retrouvée, les folies recommencent ! C'est génial. Il n'existe qu'une ambiance délirante : c'est au Rex. Depuis le temps que je suis ce Festival, je devrais m'y habituer. Mais non, c'est un moment inoubliable dans l'année !

M.B., Paris.

Ils ne portent pas la cape et leurs crocs ne poussent plus... c'est ce que nous fait découvrir Rod Hardy avec **Thirst** où il est question de vampirisme terrifiant à l'échelle internationale. Un sang nouveau pour le mythe du vampirisme. Avec **Harlequin**, on pénètre dans le merveilleux, là où tous les espoirs sont permis. Les rapports mystérieux entre l'« Harlequin » et l'enfant sont pleins d'amour et d'émotion. Transportés dans la magie, on ne rompt pourtant pas avec le présent... Ongles vernis, paillettes, regard envoûtant, Robert Powell est aérien, fascinant dans le rôle de l'ange-Harlequin.

Carina Giovacchini, Paris.

Inn of the Flying Dragon a l'avantage de faire naître le fantastique par à coups inattendus. Mélange de fantastique gothique et de tradition légendaire paysanne, il cloue net le bec à **Thirst** qui tentait une approche moderne du genre. C'est donc grâce à **Inn**... que le gothique a fait son apparition au Festival.

M.R., Paris.

Le couloir de la mort est une heureuse surprise. Après la demi-déception de **Shining**, on a droit à 90 mn de suspens haletant agrémenté de scènes d'horreur originales et superbement bien truquées. Avec des effets similaires à **Amityville**, on peut créer une atmosphère autrement plus délirante !

Bruno Terrier, Paris.

Les Italiens deviennent vraiment les maîtres des films chocs. Les ralentis des explosions des corps dans **Contamination** resteront dans de nombreuses mémoires même après des films comme **Zombie** !

Pierre Lesprit, Paris.

Macabre est l'œuvre, incontestablement, d'un *grand* du fantastique, qui va rejoindre le bataillon des Palma, Romero, Argento, Cronenberg et autres Hopper. Qui plus est, il est le fils de Mario Bava. On aurait pu être déçu : on est comblé !

Fédéric Legrand, Paris.

La musique de **La chasse sauvage du roi Stakh** est splendide, grâce à l'utilisation de l'orgue. Certaines scènes donnent l'impression d'un rêve. J'ai été vraiment envoûté par ce film, car il exprime le retour des personnages vers le bonheur, la simplicité. Ce très beau film mérite un prix !

M.P., Paris.

La Chasse... est un petit chef-d'œuvre. On retrouve la poésie si bien dispensée dans **La belle et la bête** de Juraj Hertz. La musique est elle aussi grandiose, digne des productions de l'Est.

D.A., Paris.

cinéflash

• **MONSTRES A LIRE** : signalons la parution d'un nouveau fanzine en langue espagnole, dirigé et édité par notre correspondant madrilène Salvador Sainz : **Transylvania Express**. Placée sous le signe évident du Comte Dracula, cette publication de 50 pages nous offre des études sur l'actualité, agrémentées de nombreuses reproductions d'affiches (S. Sainz, Avda. Calvo Sotelo, 438, 2[e] Reus, Tarragona).

• **MADRID 81** : du 2 au 15 mars se tiendra le second Festival de Madrid du Cinéma Imaginaire et de Science-Fiction. Au programme : compétition, et hommages à Terence Fisher, Mario Bava et Alfred Hitchcock. Inscriptions : Imagfic c/o Mirlo 1 12-C, Madrid 24.

• **HOMMAGE A MICHAEL POWELL** : du mercredi 4 au dimanche 22 février, la Cinémathèque Française rendra hommage à Michael Powell et Emeric Pressburger. Au cours de 36 projections réparties entre Beaubourg et le Palais de Chaillot, sera projetée la totalité des 25 grands films de Michael Powell. Les plus célèbres (**Le voleur de Bagdad**, **Une question de vie ou de mort**, **Les chaussons rouges**, **Les contes d'Hoffmann**, **Le voyeur**, etc), les plus rares, et les inédits en France. C'est la première fois que la quasi-totalité de l'œuvre du grand cinéaste britannique sera présentée en France. A cette occasion, Michael Powell lui-même viendra spécialement à Paris.

• **PARIS FANTASTIQUE** : c'est du 12 au 22 novembre 1981 qu'aura lieu le 11[e] Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction. Pour sa dixième année, le Festival mettra l'accent sur le frisson et l'angoisse, ainsi que sur le merveilleux et l'humour. L'Italie sera présente avec les dernières œuvres de Lucio Fulci (**L'Aldila**, **Freudstein**) et Lamberto Bava (voir entretiens dans ce numéro), mais la compétition internationale verra le retour important des U.S.A. : **An American Werewolf in London** de John Landis, **The Coming** de Bert I. Gordon, **Teddy** de Lew Lehman, etc. Invité d'Honneur attendu : Vincent Price (auquel un hommage sera consacré). Renseignements et inscriptions : 9 rue du Midi, 92200 Neuilly (624.04.71).

Vault of Horror est l'un des meilleurs régals du Festival. Mise en scène habilement construite, et quel comique mêlé à cette horreur grand-guignolesque... C'est formidable !

G.C., Paris.

Le film de Lucio Fulci, **La Paura**, est le *choc* du Festival ! Une photo, des décors (les souterrains) et des maquillages sublimes. Fulci a signé là un de ses films les plus choquants mais non moins l'un des plus réussis. Incidemment, les Italiens se révèlent comme étant les maîtres du genre...

P.W., Paris.

Rarement un film fantastique est allé aussi loin dans l'horreur pour accrocher le spectateur à son fauteuil ! Ce serait une honte, je dirais même un scandale, de ne pas attribuer un prix à **La Paura** !

Samir Metwalli, Sèvres.

Enfin, l'enfant lumière du Festival 1980 est né ! **La Paura** profonde, perfide, insidieuse, et qui finalement débouche sur l'image violente, agressive, sanglante et, ô joie !, réussie, complètement, totalement... Quant aux effets spéciaux, difficile de faire plus précis et d'une meilleure qualité. Et qui plus est, Fulci nous a prouvé qu'avec le thème usité du Zombi on pouvait encore innover et créer, et avec quel panache !

Kathy Karani, Paris.

Fulci se confirme comme un maître, pour ne pas dire « le » maître du genre ! Soutenu par le martellement des timbales d'une musique sublime, la réalisation ne nous laisse pas un seul instant reprendre notre souffle. Beauté des images, rythme effréné, jeu des acteurs... **La Paura** présente toutes les qualités que l'on peut attendre d'un tel film et en prime des effets spéciaux jamais vus d'une rare efficacité...

Alain Durand, 78370 Plaisir.

Après l'**Enfer des Zombis**, enfin le chef-d'œuvre absolu de Lucio Fulci. **La Paura**, qui surpasse Romero et son **Zombie**, est sublime. La réalisation et l'interprétation parfaite !

Yvan Auger, Paris.

La Paura est un film superbe contenant des scènes totalement hallucinantes (Sandra qui se transforme en morte-vivante dans une ambiance bleue envoûtante, la jeune fille qui rend ses tripes, etc.). C'est le meilleur film de Zombi depuis **La nuit des morts vivants**. Il le surpasse même parfois. Sans conteste le meilleur film du Festival !

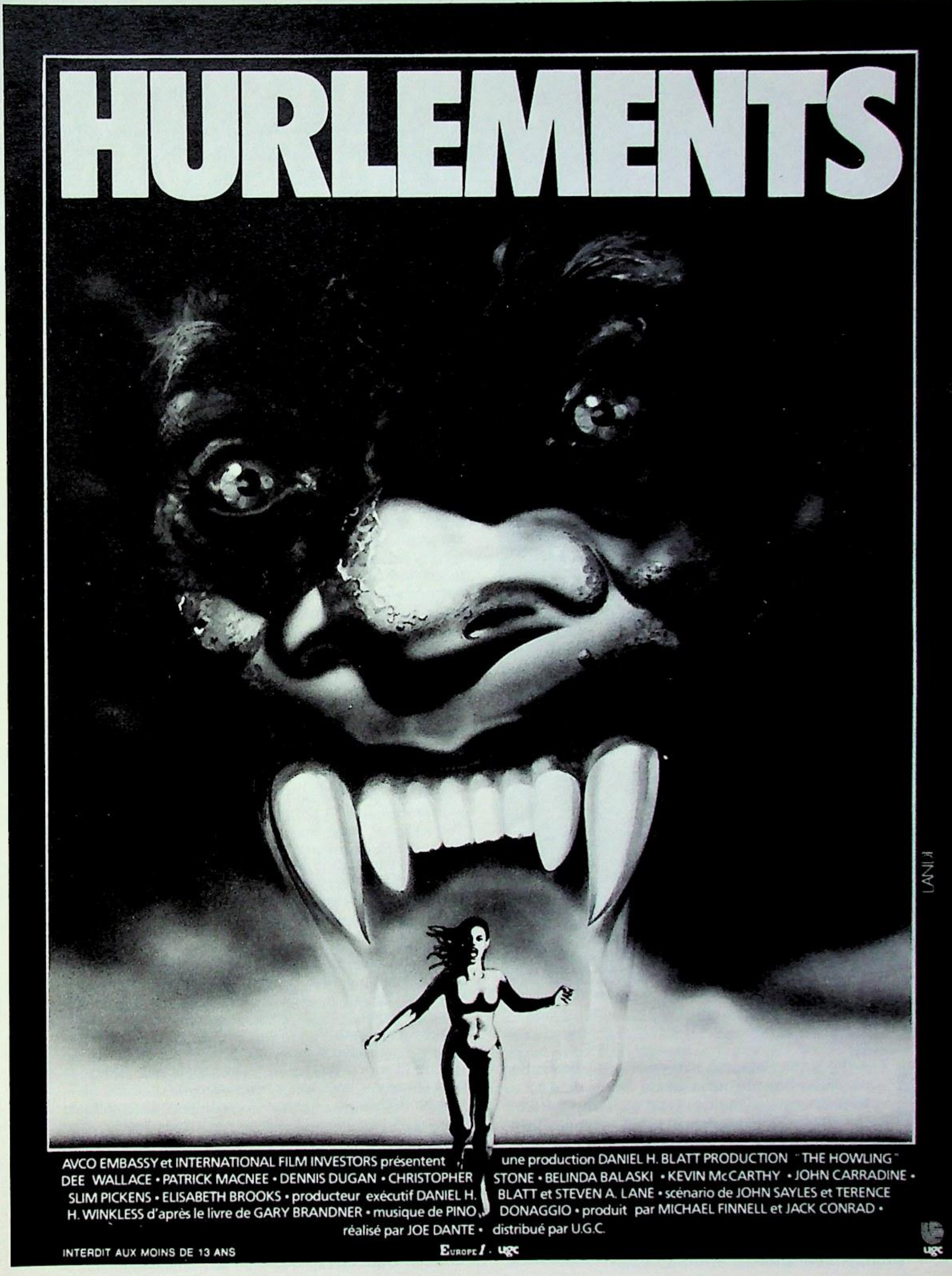
Richard Buguet, Paris.

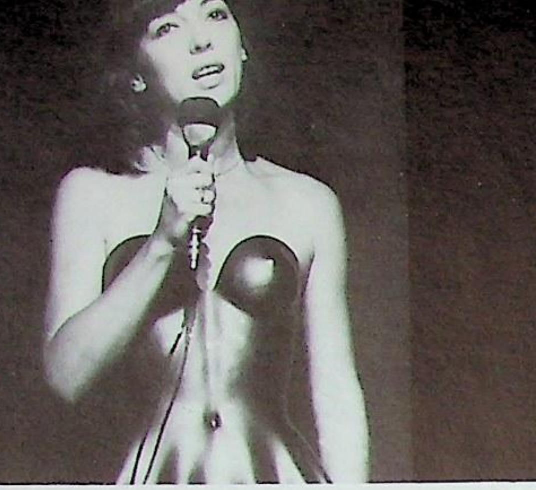
Il faudrait repasser **La Paura** une seconde fois, rien que pour la scène de la voiture, et également celle de Bob menacé par la perceuse. Lucio Fulci a réussi un film aussi bon, sinon meilleur, que **Zombi 2**, beaucoup plus personnel et imaginatif, en évitant le plan archi-classique des morts-vivants mangeant la chair, ce qui est incroyable dans un film de zombies. Bravo Fulci — et vivement l'**Aldila** !!

Bruno Cresser, Paris.

L'Abominable Dr. Phibes : on m'avait prévenu : c'est un chef-d'œuvre. Je rajoute : on ne fera plus jamais mieux. Le film est d'une force inimaginable et d'une beauté sans précédent et sans suite. Je ne sais comment décrire mes émotions en le visionnant. C'est le plus beau film fantastique que j'aie vu. C'est LE film du Festival !

D. Ablin, Paris.


HURLEMENTS
AVCO EMBASSY et INTERNATIONAL FILM INVESTORS présentent une production DANIEL H. BLATT PRODUCTION "THE HOWLING"
DEE WALLACE • PATRICK MACNEE • DENNIS DUGAN • CHRISTOPHER STONE • BELINDA BALASKI • KEVIN McCARTHY • JOHN CARRADINE •
SLIM PICKENS • ELISABETH BROOKS • producteur exécutif DANIEL H. BLATT et STEVEN A. LANE • scénario de JOHN SAYLES et TERENCE
H. WINKLESS d'après le livre de GARY BRANDNER • musique de PINO DONAGGIO • produit par MICHAEL FINNELL et JACK CONRAD •
réalisé par JOE DANTE • distribué par U.G.C.
INTERDIT AUX MOINS DE 13 ANS
Europe 1 • ugc
ugc



10e ANNIVERSAIRE DU FESTIVAL DE PARIS

Présenté par Blanche Rayne, le 10e Festival de Paris eut une fréquentation record de 50 000 spectateurs. Paris devint, une fois



Affiche originale de Siudmak.

Le dixième Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, qui s'est déroulé au Grand Rex du 13 au 23 novembre 1980, a rassemblé une nouvelle fois les partisans d'un genre cinématographique de plus en plus idolâtré, à tel point que certaines séances eurent lieu « à guichets fermés », l'immense Rex ne suffisant plus à contenir tous ceux qui auraient voulu assister à la projection de la plupart des œuvres annoncées.

Cette année encore, nous vinrent d'Australie deux productions de grande qualité, confirmant la place de choix occupée par ce pays dans le classement international des créateurs de fantastique cinématographique : **Thirst**, de Rod Hardy, développe une conception nouvelle du mythe vampirique, ici assimilé à une société secrète, avec ses rites, ses cérémonies, ses fidèles et bien entendu ses sacrifices humains ; **Harlequin** de Simon Wincer, magistrale transposition du personnage de Raspoutine dans un contexte contemporain, bénéficie d'un scénario exceptionnellement riche d'Everett de Roche, et d'une excellente interprétation de Robert Powell — qui méritait incontestablement le prix du meilleur acteur de ce Festival — de David Hemmings et de Carmen Duncan.

De Grande-Bretagne ne nous furent offertes exceptionnellement que deux productions très dissemblables et n'ayant plus aucun point commun avec ce que nous donnaient jadis la Hammer ou l'Amicus : **The Godsend** de Gabrielle Beaumont lâche dans la nature un nouvel enfant diabolique ; la fillette adoptée n'a pourtant aucun pouvoir surnaturel. Seule son origine est entourée de mystère, ce qui nous vaut une brève mais inoubliable apparition de l'inquiétante Angela Pleasence, en guise de prologue à un drame familial plus émouvant que fantastique. **Hawk the Slayer** de Terry Marcel, nous transporte dans un monde légendaire d'enchantements, de magie et de valeureux chevaliers, à la faveur d'une histoire de vengeance où deux frères s'opposent jusqu'à la mort, l'un incarnant le Bien et l'autre les forces du Mal, ce dernier permettant à Jack Palance de donner libre cours à sa fureur meurtrière.

Egalement moins importante cette année, la sélection américaine a néanmoins confirmé le large éventail de ses sujets de prédilection : la création involontaire d'un monstre hideux issu d'expériences scientifiques, avec **Scared to Death** de William Malone ; la maison hantée par des forces diaboliques dont **The Evil (Le couloir de la mort)** de Gus Trikonis constitue l'un des plus effrayants spécimens hélas amoindri par une conclusion décevante ; l'assassin mystérieux décimant un groupe de personnages liés par un terrible secret, comme le dévoile **Prom Night (Le bal de l'horreur)**, sans grande originalité, le film de Paul Lynch réutilisant Jamie Lee Curtis avec moins de bonheur que jadis John Carpenter. Enfin, l'invasion de notre planète par des extra-terrestres aussi belliqueux que hideux nous a valu de rencontrer un Comte Zaroff venu d'ailleurs, puisque **Warning (Terreur extra-terrestre)** de Creydon Clark met en scène un seul envahisseur en



encore, la capitale mondiale du cinéma fantastique pour un jeune public avide de frissons et de dépaysements.

villégiature sur notre globe, chassant les Terriens à l'aide de projectiles vivants qui s'incrustent dans la peau des victimes et les saignent à mort, Jack Palance étant ici promu héros de service sacrifiant sa vie pour détruire l'alien, et Martin Landau campant un savoureux personnage d'ancien militaire obsédé jusqu'à la folie par une possible invasion générale.

De Yougoslavie nous vint **La nuit de la métamorphose** de Krsto Papic, allégorie à caractère politique, les hommes-rats symbolisant toute forme possible de pouvoir dictatorial (et pas seulement le nazisme comme on l'a trop arbitrairement prétendu), film estimable qui causa la surprise générale en remportant la Licorne d'Or de ce Xe Festival. D'U.R.S.S., **La chasse sauvage du Roi Stakh** de Valeri Roubintchik, également remarqué par le Jury (voir palmarès) nous parut pourtant d'une désespérante monotonie, le sujet, finalement exempt de fantastique ne justifiant pas les deux heures de projection. La production irlandaise-suédoise **Inn of the Flying Dragon** de Calvin Floyd, adaptait un peu confusément une œuvre de Sheridan Le Fanu, cependant que, venu de Hong-Kong, **The Butterfly Murders** déroulait ses fastes colorés, ses combats homériques et tout son folklore oriental pour le plus grand plaisir d'un public sevré de bonnes productions chinoises.

Mais le Festival 1980 aura surtout mis l'accent sur l'importante production italienne de films fantastiques, qui ont définitivement détrôné les westerns et les péplums et qui ont une double particularité que nous devons bien souligner :
— le fond : ce sont surtout des scénarios basés sur l'horreur visuelle, celle-ci étant poussée à ses extrêmes limites ; plus rien n'est suggéré, tout est montré, complaisamment détaillé, par une caméra impitoyable, à l'aide d'effets spéciaux remarquables certes, mais mis au service d'une certaine forme de terreur dont on se lassera plus vite, contrairement à celle qui laisse une possibilité d'imagination au spectateur.
— la forme : cette nouvelle vague de l'horreur transalpine est de facture typiquement américaine, ses sujets se déroulant aux USA, les extérieurs étant captés sur place, et les films tournés directement en langue anglaise avec des acteurs en majorité américains.
Ainsi eûmes-nous droit aux dernières œuvres d'Antonio Margheriti, de Luigi Cozzi et de Lucio Fulci. Le premier, avec **Apocalisse domani** met en scène des G.I. devenus cannibales après une captivité prolongée dans l'enfer du Viet-Nam ; le second, avec **Contamination**, nous dévoile finalement une monstrueuse créature vorace et dominatrice ; enfin **La Paura (Frayeurs)** confirma que Lucio Fulci est le peintre de l'horreur totale, ayant bien assimilé son modèle George Romero, son film comportant des moments difficilement supportables, même pour les spectateurs les plus endurcis.
Toujours de Lucio Fulci (mais hors compétition), **L'emmurée vivante**, d'un tout autre genre, est un excellent suspens sur le thème de la prémonition que nous découvrîmes avec un vif plaisir. Pour en terminer avec la sélection italienne, il nous reste à citer deux « premières œuvres » d'un réel intérêt, et qui eurent mérité, à notre avis, de figurer au palmarès. D'abord **Macabro** de Lamberto Bava, qui se révèle directement le meilleur successeur de son père, avec ce film qui eût pu être signé de Mario Bava et qui prouve que le jeune Lamberto n'a pas travaillé en vain, pendant dix ans, à l'ombre de son illustre parent. Sur un sujet morbide et malsain, il a multiplié les variations dramatiques, meurtres, accidents, nécrophilie, sans jamais tomber dans la démesure, nous laissant découvrir progressivement la démence de la belle madame Baxter (prodigieusement campée par Bernice Stegers, injustement privée du prix d'interprétation féminine), jusqu'au quart-d'heure final, où se déchaînent les événements et où Bava montre enfin ce qui jusque-là n'était que suggéré.
Enfin, **I viaggiatori della sera (Les voyageurs du soir)** marque l'intrusion dans la science-fiction de l'acteur Ugo Tognazzi, auteur d'une œuvre au thème futuriste et sociologique dont le propos amer et mélancolique donne à réfléchir sur la condition humaine de notre propre époque. Refusant toute démonstration spectaculaire, son film peut sembler austère, mais il n'est ni monotone, ni ennuyeux, l'humour tempérant quelque peu sa gravité.

La rétrospective fut particulièrement passionnante cette année ; à la faveur d'hommages à une firme (Amicus) ou à un réalisateur (Terence Fisher), elle permit surtout de retrouver — ensemble ou séparément — les trois grands interprètes de la terreur cinématographique contemporaine : Peter Cushing, Christopher Lee et Vincent Price ; chacune de leurs apparitions sur l'écran géant du Rex fut saluée par de chaleureuses ovations, constatation banale et habituelle qu'il nous plaît cependant de souligner. Parmi les œuvres présentées, trois « inédits » que le Festival nous permit de visionner enfin : **City of the Dead** de John Moxey (1960), bon spécimen sur le thème de la sorcellerie ; **The Gorgon** (1964), qui clôtura en beauté le Festival, œuvre méconnue du grand Terence Fisher, à notre

avis injustement cataloguée comme indigne de son réalisateur, et **Vault of Horror** (1972), chef-d'œuvre du film à sketches signé de Roy Ward Baker, peut-être meilleur même que **Asylum** de célèbre mémoire de festivalier (Licorne d'Or 1973).
Les autres grands moments de la rétrospective mirent principalement en évidence Vincent Price, dont on apprécia surtout **La chute de la maison Usher** (1960) de Roger Corman, et **L'abominable Dr. Phibes** (1971) de Robert Fuest, deux œuvres qui n'ont pas pris une ride, de même que **La chambre des tortures** où n'apparaît que trop fugitivement la vénéneuse Barbara Steele. Dernier joyau de la rétrospective 1980, **Profondo Rosso (Les frissons de l'angoisse)** de Dario Argento, dont nous eûmes une version plus complète que celle qui circula jadis en France.
Les courts-métrages furent rares, puisque la plupart des soirées comportaient trois grands films, ceci compensant largement cela. Signalons tout d'abord la petite rétrospective des Festivals « pré-Rex » qui nous permit de retrouver fugitivement le théâtre des Amandiers de Nanterre, le Palace, le Monge et le Palais des Congrès, ainsi que nos invités de ces premiers Festivals : Peter Cushing, Peter Sasdy, Christopher Lee, Paul Naschy et le regretté Terence Fisher. La soirée d'ouverture fut valorisée par la présentation de quatre Méliès, lesquels nous rappelèrent que le génial précurseur du Film Fantastique avait déjà presque tout inventé en matière de trucages. **Le rallye Paris-Monte Carlo** (1900) n'a rien de fantastique, mais **L'homme-orchestre** (1900) est déjà une prouesse technique, George Méliès jouant à lui seul les six personnages d'un orchestre, apparaissant tous sur la même image. **Barbe-Bleue** (1901), seul film de Méliès où il meurt, est la première adaptation cinématographique du conte de Perrault. Quant au **Chaudron infernal** (1903), colorié à la main, image par image, travail titanesque, il évoque un Enfer de carte postale, où le grand Méliès s'est réservé bien entendu le rôle du Diable.
Parmi les autres courts-métrages se révèle une œuvre stupéfiante par la qualité de son animation : **La tendresse du maudit** de Jean-Manuel Costa rappelle en effet Ray Harryhausen, auquel on ne peut pas ne pas penser en voyant déambuler la gargouille moyennageuse de cet étonnant conte fantastique évoluant dans une Notre-Dame de Paris détruite par une guerre future. Jean-Manuel Costa : un nom dont on reparlera, dont on devrait reparler !
Bien entendu, fidèle à sa tradition inaugurée dès 1972, le Festival a accueilli plusieurs personnalités du monde cinématographique, venues présenter ou cautionner leurs films : ainsi, cette année eûmes-nous le plaisir d'y rencontrer Robert Powell, Lamberto Bava, Luigi Cozzi et Lucio Fulci.
Tel fut le Festival, dixième édition d'une rencontre annuelle attendue impatiemment par d'innombrables amis du Fantastique désireux d'y trouver, en un minimum de jours, un maximum de films qu'il est le seul à pouvoir leur offrir. Certes, la quantité ne doit pas être le principal critère pour faire aimer et justifier une telle manifestation. Fort heureusement, ce n'est pas le cas ; le public l'a bien remarqué et ratifié puisque la majorité des œuvres présentées en compétition obtinrent, dans le vote des spectateurs, des notes supérieures à la moyenne. Et pourtant, dit-on, le public, dans tous les domaines, est de plus en plus difficile à satisfaire. Au Festival du Grand Rex, l'affluence-record est là pour témoigner de sa fidélité et par conséquent de son approbation et de son entière adhésion.
Rendez-vous donc, dores et déjà, pour le XIe Festival : il n'y aura pas de place pour tout le monde !

Pierre Gires.

Les organisateurs remercient...

L'Organisation du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, et son directeur Alain Schlockoff, remercient pour leur concours et collaboration au 10e Festival :
Le Ministère de la Culture et de la Communication et Monsieur Jean-Philippe Lecat, Ministre de la Culture ; le Ministère des Affaires Etrangères ; la Ville de Paris et Monsieur Pierre Bas, Adjoint au Maire chargé de la Culture ; le Centre National de la Cinématographie et son Directeur Général, Monsieur Pierre Viot.
Mmes Dominique Abonyi, Dominique Balier, Sophie Bleustein-Blanchet, Isabelle Drouin, Maud Perrin, Blanche Rayne.
MM. Jean-Max Causse, Lorenzo Codelli, Christian Delacampagne, Jean-Luc Defait, M. Feniou, Michel Gallon, Menahem Golan, Samuel Hadida, Pierre Kalfon, Paul Léglise, David Meeker, M. Morosov, Jean Namur, Jean-Marie Rodon, Olivier Revon, Gilles Polinien, Milton Subotsky, Jean-Pierre Samuelson, Jean-Marc Lofficier, Claude Beylie, Pierre Chapelot, Ali Mokrani, Reynald Chapuis.
Les sociétés : The British Film Institute, The Cannon Film Group, C.A.A., Ciné-Paris, La Cinémathèque Universitaire, Crystal Films, Columbia Pictures (Londres), Les Films Jacques Leitienne, Group 76, Lone Star Prod., Metropolitan Filmexport, Rex International, Sovexport, Seasonal Film, Variety 7, C.E.C., l'Association « Les amis de George Méliès », la direction des Drugstore Publicis.
L'Office de tourisme de Paris, R.T.L., et la Direction du Club Pernod.

LE PALMARÈS

Le Jury du 10e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, composé de : Elisabeth Huppert (Présidente), Igor et Grichka Bogdanoff, Terrance Dicks, Jean Namur et Jean-Pierre Richard, a décerné les prix suivants :

Licorne d'Or, Grand Prix du Festival :
La nuit de la métamorphose,
de Krsto Papic (Yougoslavie)

Prix d'interprétation féminine :
Valentina Chendrikova, pour
La chasse sauvage du roi Stakh (URSS

Prix d'interprétation masculine :
Robert Powell, pour ***Harlequin*** (Australie)

Prix spécial du Jury :
Harlequin, de Simon Wincer

Prix du meilleur film de science-fiction :
Terreur extra-terrestre,
de Greydon Clark (USA)

Prix du meilleur scénario :
Ivo Bresan, Krsto Papic et Zoran Tadic, pour
La nuit de la métamorphose

Mention spéciale :
La chasse sauvage du roi Stakh,
de Valeri Roubintchik

Mention spéciale court-métrage :
La tendresse du maudit,
de Jean-Manuel Costa (France)

Le Prix de la Critique
décerné par Mike Child, Phil Edwards, Pierre Gires, Alan Jones, Gérard Lenne et Jean-Claude Romer
a été attribué à : ***Harlequin***

Le Prix de la musique de film
décerné par l'Association Miklos Rozsa France
a été attribué à : Roger Webb, pour ***Godsend*** (G.-B.)

Le Grand Prix du Public « R.T.L. »
décerné par les spectateurs du Festival,
a été attribué à :
Frayeurs (***La Paura***), de Lucio Fulci (Italie)



« La Licorne d'Or », sculpture d'Isabelle Drouin.

PANORAMA DES FILMS PRESENTES

LA COMPETITION INTERNATIONALE :
Australie
HARLEQUIN
THIRST

Grande-Bretagne
THE GODSEND
HAWK THE SLAYER
(Première Mondiale)

Hong-Kong
THE BUTTERFLY MURDERS

ITALIE
APOCALISSE DOMANI
CONTAMINATION
MACABRE
LA PAURA
I VIAGGIATORI DELLA SERA

Suede/Irlande :
INN OF THE FLYING DRAGON
(Première Mondiale)

U.R.S.S
LA CHASSE SAUVAGE DU ROI STAKH

U.S.A.
LE BAL DE L'HORREUR
LE COULOIR DE LA MORT
SCARED TO DEATH
(Première Mondiale)
TERREUR EXTRA-TERRESTRE

Yougoslavie
LA NUIT DE LA METAMORPHOSE

LA SECTION INFORMATIVE
L'EMMUREE VIVANTE (Italie)
LES FRISSONS DE L'ANGOISSE (Italie)

LA RETROSPECTIVE
Hommage à Terence Fisher :
THE GORGON (G.-B.)
Hommage à Vincent Price :
THE ABOMINABLE DR. PHIBES (USA)
Rétrospective Amicus :
CITY OF THE DEAD
SCREAM AND SCREAM AGAIN
HOUSE THAT DRIPPED BLOOD
THE VAULT OF HORROR
AND NOW THE SCREAMING STARTS

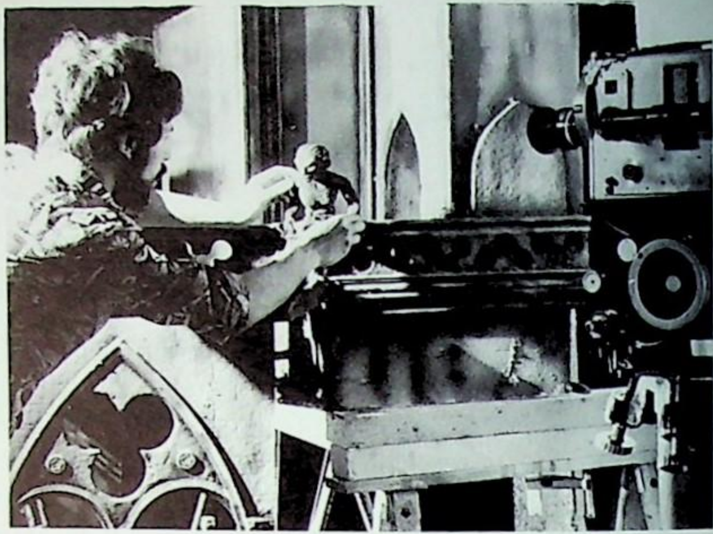
LES 10 MEILLEURS FILMS DU FESTIVAL
selon les spectateurs
(Notes attribuées par les spectateurs pendant le Festival, côtées sur 10)

Titre	*Note moyenne*
FRAYEURS	8,06
HARLEQUIN	8
WARNING	6,7
GODSEND	6,54
MACABRE	6,36
LE COULOIR DE LA MORT	6,23
THIRST	5,96
APOCALISSE DOMANI	5,77
HAWK THE SLAYER	5,47
LA NUIT DE LA METAMORPHOSE	5,21

FRANCE

LES COURTS MÉTRAGES

entretien avec
Jean-Manuel Costa
(LA TENDRESSE DU MAUDIT)



S'attaquant au genre cinématographique le plus difficile : l'animation, le jeune Jean-Manuel Costa prouve avec **La tendresse du maudit** *que le fantastique n'a pas de frontière et qu'il convient également au cinéma français.*

La tendresse du maudit ***n'est pas votre première réalisation. Quels sont vos antécédents dans le domaine cinématographique ?***

J'ai débuté à 14 ans. A cette époque, je faisais partie d'un club d'amateurs et je possédais déjà ma propre caméra. J'ai ainsi réalisé 3 films d'animation en super-8, de quelques minutes chacun, que je qualifierais plutôt de « bricolage » puisque je n'avais évidemment pas de moyens financiers et d'expérience technique : **Rêve de Noël**, mettant en scène mes jouets d'enfants, **La bague magique**, tourné sur une table de pingpong avec des marionnettes que j'avais construites moi-même, puis **Le dictateur** dans lequel une marionnette plus sophistiquée, et possédant des articulations en fil de fer, se promenait parmi les divers objets de ma chambre.
A 16 ans, j'ai abandonné le club d'amateurs, et après mon baccalauréat de mathématiques à 18 ans, je suis rentré dans une école de cinéma à Bruxelles où j'ai appris les techniques qui m'avaient fait défaut jusqu'alors. J'ai ensuite réalisé deux films d'animation en 16 mm avec des marionnettes : **Le feu sacré**, une histoire inspirée de King-Kong où l'on voit deux monstres s'affronter, et **Galaxy Kong**, du même genre, hélas inachevé. J'ai également collaboré au film **La fleur et le chien**, un dessin animé en 35 mm, d'après une chanson d'Henri Salvador, réalisé par mon frère qui a, depuis, travaillé avec Paul Grimault sur **Le roi et l'oiseau**. Enfin, j'ai tourné **La tendresse du maudit**.

Toutes vos réalisations sont orientées vers le fantastique. Que représente ce genre pour vous ?

C'est avant tout un moyen d'expression grâce auquel j'ai la possibilité de montrer des choses qui n'existent pas dans la vie quotidienne. L'animation, qui fait partie du fantastique, permet de donner la vie à des êtres irréels ou imaginaires, et à des monstres aujourd'hui disparus. On ressent l'étrange et grisante impression d'être Dieu !

Quels sont les films qui vous ont le plus marqué ?

J'ai été très impressionné par **King-Kong** (celui de Schoedsack et Cooper en 1933, bien sûr) que j'ai vu d'ailleurs assez tard, à 18 ans. Ce film fut pour moi une révélation. Montrer sur un écran une marionnette tenant le rôle principal et se trouvant confrontée à des êtres réels me paraissait extraordinaire, vraiment fantastique !... J'ai été passionné aussi, je l'avoue, par **La guerre des mondes** d'Haskin. Enfin j'ai découvert, dans le désordre chronologique, les films où s'exerçaient le talent et les prouesses techniques de Ray Harryhausen : **Le 7e voyage de Sinbad, Jason et les Argonautes, L'île mystérieuse** etc. J'ai ainsi pris conscience des possibilités multiples de l'animation à un niveau professionnel.

Je suppose que vous êtes donc attiré vers un certain genre de fantastique ?

En effet, mes préférences se portent vers le merveilleux, le féérique et l'heroic-fantasy plutôt que vers l'horreur et le macabre. Je n'aime pas le goût du sang et je supporte difficilement la vague actuelle de films grand-guignolesques. J'aime les monstres, les dinosaures, les dragons, les sorcières, les fées, les lutins... un monde qui me rappelle mes rêves d'enfance...

Comment vous est venue l'idée du scénario de* La tendresse du maudit *?

C'est venu par hasard. Je désirais que l'histoire se déroule dans une cathédrale dont l'ambiance mystérieuse et obscure me plaisait. J'ai été impressionné, lors d'une visite à Notre-Dame, par les gargouilles. Je les avais trouvées plutôt sympathiques ; en particulier l'une d'entre elles dont je me suis très largement inspiré, et mettre en scène un personnage en pierre qui bouge, c'était, pour moi, doubler la possibilité du fantastique, c'est-à-dire utiliser un personnage qui soit non seulement un monstre, mais en plus de la pierre.
J'avais vu récemment **Le fantastique voyage de Sinbad** de Gordon Hessler avec les trucages d'Harryhausen, et la présence dans ce film d'une statue en mouvement m'avait beaucoup frappé. Je pense que cette scène m'a influencé dans le choix, pour personnage principal, de la gargouille en pierre se libérant de son socle.
Comme il fallait bien lui adjoindre un partenaire, j'ai pensé au squelette qui sort directement du **7e voyage de Sinbad**, de **Jason et les Argonautes**, et représente un personnage dépourvu d'apparence humaine. C'était, à mon avis, une expérience intéressante car je n'aime pas en animation les personnages dont la représentation est très proche de celle de l'homme, comme les marionnettes tchèques. J'ai l'impression que le public en est incommodé et a du mal à s'y identifier (ce n'est pas pareil en ce qui concerne le dessin animé où l'on accepte plus facilement un personnage d'apparence humaine). D'autre part, le squelette me permettait d'apporter un caractère contrasté au film : l'élément blanc évoluant dans un décor sombre. J'adore en effet les films contrastés, l'expressionisme allemand, les ombres sur les murs, les contre-jours, le brouillard et les faisceaux de lumière filtrant par un soupirail.
Puis il y eut la Sainte-Vierge, qui n'est pas vraiment un personnage mais fait plutôt partie du décor. Le scénario est donc venu peu à peu. L'histoire se déroulant dans le futur, cela m'a permis de justifier du peu de décors et des ruines environnantes. J'ai toujours essayé d'allier les possibilités techniques et financières avec le déroulement du scénario que j'ai écrit en pensant constamment au problème concret de la réalisation et du tournage.

Dans quelles conditions s'est déroulé le tournage ? Avez-vous rencontré des difficultés d'ordre technique ou budgétaire ?

Le tournage s'est déroulé dans un grenier, chez mon père, à Arras. Il serait difficile de déterminer exactement le temps que j'ai passé à la réalisation de mon court-métrage, car travaillant pendant la semaine, je ne pouvais m'y consacrer que le week-end. Je peux cependant dire qu'une telle entreprise nécessite environ trois mois à temps complet. J'ai travaillé trop vite à mon goût ; il y a certains plans que j'aurais dû refaire, mais ce fut impossible faute de temps et d'argent. Par contre, j'ai approfondi le problème des projections par l'arrière car tous mes ciels sont, en fait, des diapositives projetées sur un écran translucide. Le seul problème majeur au niveau technique fut de synchroniser le mouvement de la caméra avec les déplacements des marionnettes. Je m'explique : quand le personnage se déplace, la caméra doit le suivre en travelling à la même vitesse. On retrouve bien sûr le problème identique dans le cinéma normal mais il ne faut pas oublier que dans le cas présent, on travaille en animation, image par image. 24 images correspondent à une seconde de film. La caméra fonctionne alors comme un appareil photo. Pour une seconde de film fixe, il faut appuyer 24 fois sur le déclencheur. Afin d'animer par exemple le bras d'un personnage, on devra déplacer ce bras un peu plus entre chaque image, c'est-à-dire 24 fois, et le mouvement final

durera une seconde sur l'écran. Deux secondes exigeront 48 images etc. Vous pouvez faire le calcul vous-même.
Avec mon argent, j'ai acheté la pellicule (5 000 francs) et un matériel assez perfectionné pour avoir une prise de vue correcte. J'ai fait également construire un travelling puis j'ai équipé le tout de moteurs synchrones et d'une pupille de commande électronique me permettant d'effectuer des mouvements de caméra sans avoir besoin d'un assistant. Mon matériel suffisamment fiable, je pouvais ainsi me consacrer uniquement à l'animation. Arriva bien sûr un moment où je fus à court d'argent alors qu'il restait encore à s'occuper du son, du mixage, de l'étalonnage des couleurs et du tirage d'une copie standard. Heureusement, j'ai eu la chance de rencontrer le directeur d'Eurocitel (maison spécialisée dans la réalisation de génériques de films, de films-annonce et d'effets spéciaux), lequel à la vision des rushes se déclara intéressé pour produire le reste de mon court-métrage. Je crois que sans son aide, **La tendresse du maudit** ne serait pas encore terminé.

Les séquences d'animation sont très réussies. Parlez-nous de leur réalisation.

Personnellement, je leur trouve encore beaucoup de défauts ! Néanmoins, une bonne animation dépend du squelette (composé de tiges de laiton et d'aluminium reproduisant toutes les possibilités d'articulation) qui se trouve à l'intérieur de la marionnette. D'une échelle réduite (20 à 30 centimètres), cette dernière doit accomplir chaque mouvement du corps humain sans tomber ni se dévisser. Pour cela, l'objet doit rester statique entre chaque image. Ce squelette sera ensuite habillé (vêtements ou mousse de coussin sculptée aux ciseaux) ; on peut, par exemple, faire un moulage avec de la pâte à modeler puis la recouvrir de caoutchouc, de synthétique ou de mousse de latex.
Mais le principal problème avec la marionnette reste celui de la faire marcher. Afin de reproduire ce mouvement cyclique (comme on le nomme en dessin animé), il faut, pour empêcher la marionnette de s'effondrer, lui visser le pied sous la planche sur laquelle on travaille, ce qui permet alors d'animer l'autre pied et ainsi de suite... Il ne reste plus qu'à prévoir les trous qui serviront d'attache, en calculant l'écart de pas de la marionnette. Cela représente un énorme travail de préparation avant le tournage et l'animation proprement dite. Avant de débuter, il est primordial de savoir comment se déplace un corps, rendre crédible la sensation de pesanteur, car un mouvement allant de l'immobilité à une certaine vitesse passe par une accélération, un mouvement continu puis une déccélération. Evidemment toutes les possibilités sont permises avec le principe de l'image par image, mais j'essaie encore de m'attacher à une animation réaliste car je veux d'abord faire mes preuves, apprendre le métier, quitte à délirer plus tard et, pourquoi pas, contrarier la nature !

Notre-Dame est le seul bâtiment épargné par la guerre qui semble avoir fait rage. Pourquoi ?

La cathédrale épargnée est le symbole de la foi indestructible qui fait vivre les hommes, quelle que soit leur religion. A vrai dire, j'ai retrouvé un jour une grande carte postale de Notre-Dame ; je l'ai découpée, puis j'ai ajouté un ciel projeté à l'arrière et le résultat définitif m'a beaucoup plu. C'est aussi l'explication pour laquelle Notre-Dame est intacte, car j'ai préféré la laisser ainsi plutôt que d'avoir à en détruire une partie !

Quelle signification accordez-vous à la fin de l'histoire ?

Après avoir « re-tué » la Mort (le squelette), le monstre de pierre s'avance vers la Sainte-Vierge sans arriver à la toucher. Revenu à la vie grâce aux forces du Mal, le démon n'a pas rempli sa fonction... et est tombé amoureux de l'Immaculée Conception, aux pieds de laquelle il perdra la vie car il est impensable que le Mal côtoie le Bien.

Maintenant, quels sont vos projets ?

Je prépare un film d'animation dont le titre provisoire est **Le voyage d'Orphée** ; c'est une histoire regroupant beaucoup de personnages et inspirée d'**Orphée aux enfers**.
J'aimerais faire des effets spéciaux sur des longs-métrages mais il faudrait pour cela trouver un producteur et un réalisateur s'intéressant au cinéma fantastique et d'animation proche des **Sinbad** et autres films d'heroic-fantasy ou de space-opera destinés aux enfants.

Propos recueillis par **Gilles Polinien**

ANGLETERRE

HAWK THE SLAYER

• Le film **Hawk the Slayer**, premier essai de transposition cinématographique du genre Sword and Sorcery — déjà bien illustré dans la littérature fantastique anglo-saxonne, et même dans la peinture — serait sans nul doute passé plus inaperçu il y a quelques années, à l'époque bienheureuse où nos écrans vibraient régulièrement du choc des épées et des lances d'Ivanhoë, de Lancelot, du Cid ou même, plus tardivement, de Chrysagoon (dans **Le seigneur de la guerre**, de Franklin Schaffner, 1965).

Si des survivances transparaissent — les aspects « heroic fantasy » de la **Guerre des étoiles** par exemple — il manquait toutefois aux amateurs du genre l'ambiance historique. Conforme à l'esprit de simplification de l'Epopée — qui n'exclut pas les fioritures — telle que nous l'a transmise la tradition médiévale et chrétienne, l'intrigue de **Hawk** s'articule autour du combat entre le Bien et le Mal, personnifiés par deux frères : l'un, Hawk, cœur pur et généreux, au service de la miséricorde, l'autre, Voltan, cruel et impitoyable, semeur de mort et de désolation. La symbolique obéit, comme il se doit, aux mêmes lois de simplification. Les noms, d'abord : Hawk — en anglais : l'aigle, animal royal et noble par excellence — et Voltan, aux consonnances nordiques, rappelant les noms des plus sombres divinités barbares ; l'apparence : Hawk, jeune, brillant et Voltan, plus âgé, vêtu de noir, aux allures de mercenaire — il a sa « troupe », alors que Hawk est habituellement seul — et le visage à demi ravagé par une brûlure, et du même coup caché à moitié par un casque. Voltan ne respecte rien, ni la vie, ni la religion, branche maîtresse de la société médiévale. Il a — par accident ? — assassiné la jeune femme qu'aimait Hawk (vêtue de blanc, cela s'entend...) et que lui-même convoitait (interprétée par Catherine Mac Coll, l'héroïne de **La Paura** de Lucio Fulci) ; d'autre part, les deux frères vont s'affronter autour du drame provoqué dans l'Abbaye de Caddonbery, dont Voltan a enlevé l'abbesse pour exiger une rançon.

Hawk the Slayer tient en partie les promesses contenues dans le projet : l'action, les combats, la grandeur des sentiments, la tragédie sont présents. Le schématisme des personnages lui-même, inhérent au genre, ne manque

Semblant se spécialiser dorénavant dans le fantastique, Jack Palance incarne le redoutable Voltan, allié des Forces du Mal



FILM FANTASTIQUE
FESTIVAL AU REX



(extrait du « Figaro » du 15 nov. 1980)

pas de séduction. Voltan, par sa noirceur, appartient à un folklore qu'on serait déçu de ne pas trouver, au même titre qu'un Modred.

Le reproche qu'on pourra faire au film est de ne pas vraiment jouer la carte du merveilleux, préférant lui substituer certaines des recettes les plus faciles et les plus commerciales d'un fantastique de science-fiction : le pomeau lumineux de l'épée, qui revient seule dans les mains de son possesseur, l'arc et l'arbalète qui s'avèrent miraculeusement être « à répétition » en pleine action ; un fantastique concret, technique, quasi-scientifique, au détriment de presque tout aspect féérique. **Hawk** se présente du coup comme un étrange mélange où l'on retrouve les **7 samouraïs** (et les **7 mercenaires**, dans la façon dont Hawk rencontre ses alliés), **James Bond** (les armes-gadgets, comme la croix-couteau), le western (le duel à l'arc, toutefois original) et même **Superman** (l'un des compagnons de Hawk s'élevant sur une branche d'arbre) ; les ingrédients « fantastiques » s'intègrent souvent difficilement, parce qu'ils sont mal amenés, dans le contexte moyen-âgeux auquel ils étaient déjà, par nature, étrangers ; certains artifices de montage — celui permettant de suggérer la rapidité de tir de l'archer et de l'arbalétrier — ont pour conséquence de donner aux combats un caractère systématiquement trop vif, trop rapide, trop saccadé, qui leur fait perdre leur élan épique : seul le duel final entre Hawk et Voltan conserve celui-ci, grâce en partie à un judicieux ralenti qui lui fait prendre l'allure d'un ballet.

La musique, moderne, constitue une tentative intéressante sans doute, mais selon nous mal adaptée, dans la pratique sinon dans l'esprit. Restent en revanche des prises de vue très soignées, constituant par moments des tableaux d'une beauté saisissante par les couleurs, les flous (l'un des plus beaux réside dans la scène qui nous montre Voltan s'éloignant du bûcher) et l'utilisation de la nature — sous-bois en particulier.

En partie sans doute à cause du manque de moyens financiers, **Hawk** est donc un film dont certains aspects peuvent décevoir. Mais le résultat d'ensemble n'en demeure pas moins intéressant, par maints détails, et possède un pouvoir de séduction réel : on peut cependant déplorer que les auteurs n'aient pas conçu l'aspect fantastique avec la même poésie que certaines autres composantes de l'œuvre.

Bertrand Borie

SUÈDE

INN OF THE FLYING DRAGON

• Il n'est pas fréquent de rencontrer un film fantastique dont l'action se situe dans un contexte historique. Aussi cette **Auberge du Dragon Volant** a-t-elle apporté dans le milieu du Festival une note originale, d'autant plus intéressante qu'elle se plaçait sous le signe de la qualité.

Inspiré par une nouvelle de Sheridan Le Fanu, le film commence comme une comédie dramatique bourgeoise, sur une toile de fond vaguement libertine, dans l'Europe de 1815 : un jeune noble anglais, apparemment plus soucieux de batifoler dans les recoins de la demeure familiale avec les servantes de celle-ci que de suivre les austères intentions de son père, décide à la mort de ce dernier de s'émanciper complètement et d'inaugurer sa nouvelle vie par un voyage sur le continent.

Chemin faisant, sa calèche manque de peu un accident avec un carrosse : à la fenêtre de celui-ci, dans la pénombre du crépuscule, se dessine furtivement le visage ravissant d'une femme. Il n'a plus dès cet instant qu'une idée : la retrouver. Il y parviendra au terme d'un périple parsemé de personnages pittoresques, l'un des moindres n'étant pas un capitaine de hussard aux allures gaillardes, campé avec une truculence nuancée par un Per Oscarsson au meilleur de sa forme ; notre héros l'assomera au moment où celui-ci cherche noise, dans une auberge, au mari de la jeune femme : un homme d'un certain âge déjà, hautain et quelque peu déconcertant, tant par sa personnalité que par son comportement à l'égard de son épouse.

Dès lors, le scénario et la réalisation, tous deux d'une grande habileté, vont progressivement introduire les éléments d'un mystère et d'un fantastique croissants. De même que notre impétueux héros, ne voyant pas plus loin que le bout de son nez, n'aura guère été sensible à la réaction pour le moins étrange du capitaine apercevant le couple formé par la jeune femme et son vieux comte de mari, le spectateur ne décèlera peut-être pas immédiatement les premières anomalies : ainsi, par exemple, le fait que lorsque le capitaine se lance à la recherche du jeune homme, ce n'est pas dans le but de la châtier pour son geste aussi irrévérencieux qu'irréfléchi, comme l'auraient logiquement exigé les lois de l'honneur en vigueur à l'époque, mais, on le devinera peu à peu, pour le prévenir...

De chemins boueux en auberges aux pièces obscures, dont les alcôves révèlent parfois le cadavre d'une servante égorgée, tout notre petit monde se retrouvera bientôt dans une demeure : l'Auberge du Dragon Volant. Dès lors, le jeu des personnages va s'imbriquer. Qui est cette jeune femme au pouvoir de séduction si envoûtant... trop envoûtant, dans les mailles duquel notre juvénile héros tombe insensiblement avec délectation ? Qui est cette vieille dame, elle aussi vêtue de noir, comme la jeune femme, et qui est présente à certains moments privilégiés, comme la mort de la servante dans l'auberge, ou, plus curieusement encore, là où l'on s'attendait à trouver la jeune femme. D'ailleurs, elles se ressemblent si étrangement de dos que, chaque fois qu'on croit avoir affaire à cette dernière, il faut attendre que le personnage se retourne pour découvrir avec surprise le visage ravagé par les ans. La vieille femme, être diurne, la jeune, toujours nocturne... Ne serait-ce pas après tout la même ? Pourquoi pas ? D'autant que notre capitaine de hussard, décidément obstiné dans sa volonté d'avertir le jeune homme, se souvient...

Jadis, une jeune femme, toute de noir vêtue, dans les mêmes lieux, l'avait envoûté, avait usé sa substance... la même jeune femme, la même jeunesse...

Le thème du vampirisme s'insinue ainsi peu à peu, en filigrane. Il n'éclatera jamais au grand jour. Mais où est le grand jour, au milieu de ces scènes dont le cadre est constitué par les pièces à-demi obscures d'une demeure qu'entourent les hurlements des loups, et que baignent des crépuscules et des aurores dont la couleur est celle de l'Eternité ?

Echappant aux clichés, le réalisateur Calvin Floyd fait baigner son film dans la demi-teinte, qu'il s'agisse des couleurs ou de l'atmosphère, et esquisse lentement un fantastique dont la discrétion, loin d'effacer la montée, rend celle-ci plus insidieuse. On regarde l'**Auberge du Dragon Volant** comme un conte, dont les ciels, aux tonalités étrangement pâles et noyées, laissent par instants se dessiner les contours de châteaux ou de demeures en contre-jour dans le style des peintures de Victor Hugo.

Ce film d'une esthétique envoûtante, à l'image du personnage féminin, se déroule sous nos yeux pour leur plus grand plaisir, jouant au détour d'un bal masqué la carte d'un baroque insolite. Il est servi par une musique dont les accents modernes, par le biais d'une écriture quasi-symphonique, souligne avec étrangeté le romantisme latent qui fait la véritable toile de fond de l'œuvre. Du très beau cinéma, comme on aimerait en voir plus souvent.

Bertrand Borie

LA CHASSE SAUVAGE DU ROI STACKH

• Oublié depuis le double coup d'éclat de **Rousslan et Ludmilla** et de **Solaris**, le cinéma fantastique soviétique surgit à nouveau avec cette production monumentale qui nous permet de réapprendre à goûter l'art du gothique. Le thème du voyageur plus ou moins égaré retrouve sa qualité et sa portée d'origine, entre les colonnades d'un palais livré à une corruption verdâtre.

Dans cette ambiance funèbre, une bourgeoise belle et diaphane comme une héroïne d'Edgar A. Poe, reçoit les victimes de la nuit avec une langueur qui avoue sa tristesse et son dépérissement. La malédiction pèse sur ses lèvres et perce dans ses phrases, prose cataleptique qui a toujours caractérisée les victimes des oppressions horrifiques. Cette peur est contenue dans une photographie très sombre qui donne à l'obscurité du soir une densité proche de la soie. Ainsi, l'ornementation de la demeure n'apparaît qu'en silhouettes vagues derrière le blanc des visages dont la pureté fragile évoque celle de la porcelaine. Le silence ne laisse percer que les bruits de la mort : le craquement d'un arbre qui s'écroule, un coup de feu,... L'horreur reste douce et c'est avec un envoûtant recul que le réalisateur filme le visage d'un homme ruisseler brusquement de sang. En fait, seul, le flash photographique du médecin légiste retentira dans cet espace cendreux. La terreur est ici une question d'ambiance, de distorsion comme ces très curieuses images déformées où couraient les cavaliers ectoplasmiques qui épouvantent la région. L'exorcisme devient nécessaire au repos du corps, à défaut de l'être de l'esprit, et c'est dans le blanc duveteux d'un lit de plumes et la volupté d'incantations en vers que la jeune maîtresse des lieux s'endort chaque soir. Ce personnage qui meurt sur place, presque indifférent à son sort, fait directement référence à Roderick Usher et à sa galerie d'ancêtres maudits. Là aussi, l'héroïne porte son calvaire dans le flot peu à peu tari de son sang. Ses yeux reprendront un semblant d'éclat en se posant sur la blessure de son invité d'où s'écoule un liquide, rouge de vie.

Le vampirisme mental est aussi une règle d'existence dans ce monde qui résonne des galops d'une chasse-fantôme comme la Maison Usher tremblait sur ses bases dans l'interminable enlisement par le marais. Capture liquide que l'on découvre également dans ce film avec l'image de la pièce inondée où s'enfoncent les rampes d'escaliers putréfiés. Ils sont parfois empruntés par un nain inquiétant et par une silhouette laissant derrière elle une traînée fuligineuse de voiles jaunis par le temps. Mais, à cet environnement dont l'humidité ne rend le choc des sabots de la horde que plus irréel, Andréi oppose un rationalisme de fer. Une fois n'est pas coutume, les fantômes sont soumis d'office au doute, et le réalisateur, fidèle à ses idées, refuse de créer une atmosphère de studio fantastique à force d'artificialité. Bien qu'il en subisse les émois superstitieux, Andréi croit à la réalité tangible des faits. Figure romantique, il tend bien vers le mystère, celui qui luit sous le battant des portes et court furtivement dans les couloirs déserts mais représente surtout une époque à l'aube de sa naissance.

Dans ce contexte très peu défini et imprégné de coutumes médiévales, Andréi porte cravate et semble venir d'un autre temps. Ce paradoxe culturel lui permet de contempler avec le regard du réalisateur une société décadente hantée ironiquement par un étudiant nihiliste. Le « message » est donc plus subtil que d'ordinaire, quand festoie sur l'écran une bourgeoisie avachie qui, après quelques menuets hagards, s'enfonce sous la pluie, vers ce passé de privilèges et de fausses grandeurs qui est la sienne. L'héroïne meurt peu à peu de cette emprise pétrie de peur superstitieuse soigneusement entretenue. On devine en elle le drame de cette bourgeoisie qui fera la révolution d'Octobre, symbolisée ici par le meurtre du roi Stakh, et qui sera hantée par cette royauté qu'elle couve en elle.

Andrei, après avoir refusé de croire en la légende, prendra conscience de sa portée maléfique en écoutant l'orphelin pleurant ses parents victimes de la chasse. Il va de ce fait lutter, non contre l'arriérisme d'un pays, mais contre l'incapacité consciente d'une administration qui refuse de pousser ses investigations parmi les paysans. Ce mépris les enferme dans leur peur bien humaine jusqu'à ce que le héros ultra-soviétique les en sorte de justesse. Car la chasse entre dans la légende et son folklore d'épouvante est devenu celui d'un spectacle de marionnettes hallucinant où l'héroïne est interprétée par un oiseau paralysé. Leur évolution bouchée par de semblables simulaires, la folie s'empare des habitants de la contrée et ils en viennent à prendre Andrei pour le roi Stakh, à cause de son calme incompréhensible.

Un à un, les trois éléments de la légende se révéleront explicables, preuve que la terreur se nourrit de la misère et s'attaque aussi à ceux qui en profitent (la poule noire, animal magique, accolé à la vieille bourgeoise schizophrénique). Le « spectre » est en fait la chatelaine fuyant à travers ses crises de somnambulisme, des horreurs surnaturelles car il n'y a rien de plus terrible et destructeur qu'une fable ancrée dans une autre fable. Et les premiers accents de joie réapparaissent avec la mise à nu du secret du nain, le bonheur reprenant ses droits dans les ruines de l'illusion. Un arbre de Noël est dressé, une boîte à musique est réparée, des courses de luges égayent le lac gelé... Les choses retrouvent leur juste place.

Une fois le théâtre de marionnettes détruit, les villageois se rebellent et pourchassent la superstition, affrontant la horde démystifiée, assemblage de mannequins d'osier et de squelettes habillés. Mais le temps des révoltes n'est pas encore venu et la calèche du couple sera ici un « panier à salade ». En une image pleine d'espoir, le réalisateur anhile par le flou la grille qui sépare Andrei de la jeune femme pour ne laisser que leur passion. Une passion qui commence avec le premier jour du siècle de Lenine...

La lourde idéologie russe découvre enfin un dérivatif poétique en cette œuvre plastiquement superbe mais quelque peu froissée par l'académisme d'une technique sous-inspirée. L'emploi du zoom manuel enlève à la mise en scène la fluidité procurée d'ordinaire par un matériel moins archaïque. Cependant, l'ingéniosité du réalisateur palie ces scories indépendantes de sa volonté et communes à tout le cinéma soviétique.

L'apparition de la horde fantasmatique sous un soleil minuscule enclavé dans le gris uniforme du ciel et de la neige est une vision prodigieuse que l'on ne peut guère ressentir néanmoins si l'on n'accepte pas de s'enfermer dans le cercle magique des yeux d'une fille, à l'écoute des chevauchées d'épouvante.

Christophe Gans

Une réussite du cinéma fantastique soviétique.





ITALIE

APOCALISSE DOMANI

• Depuis quelques années, on n'avait plus retrouvé le nom d'Anthony Dawson (ou Antonio Margheriti) que dans des sous-produits-westerns ou policiers — immuablement interprétés par Lee Van Cleef (**La brute, le colt et le karaté, La chevauchée terrible, Le renard de Brooklyn**). Aujourd'hui, sa signature réapparaît en tête d'une co-production italo-ibérique dont le titre espagnol, **Virus**, ne laisse aucun doute sur son contenu : c'est l'histoire d'une maladie et plus précisément d'une maladie contagieuse. Et puisqu'il s'agit du cannibalisme, l'on ne s'étonnera pas de se trouver en terrain déjà prospecté (ô combien !) et de ressentir la nette impression d'avoir vu cela à maintes reprises.

Nous voici donc en présence d'un remake (à moins que ce ne soit qu'un plagiat !) des chefs-d'œuvre de George Romero et Lucio Fulci où sévissaient des zombies dont l'occupation favorite était de dévorer les vivants. C'est un courant du film d'horreur actuel, c'est même le sujet générateur des séquences les plus insoutenables, telles qu'on n'en avait jamais vues auparavant, et qui subissent les rigueurs de la censure avant leur projection dans le circuit commercial.

Donc, Dawson-Margheriti a, sans sourciller, réalisé sa propre version de **Zombie**, à cette différence près que ses cannibales ne sont pas des cadavres ambulants, mais des vivants, l'origine du drame se situant au Viet-Nam où deux prisonniers de guerre américains ont contracté le terrible « virus », l'un d'eux mordant le bras de l'officier venu les libérer après un farouche combat, ce qui provoquera de désastreuses conséquences pour ledit officier lors de son retour au foyer.

Virus se veut surtout film d'action, puisque, peu après la séquence prégénérique d'un brutal réalisme, l'essentiel du drame se concentre rapidement autour de quatre personnages qui seront traqués jusqu'à ce que mort s'ensuive afin qu'ils ne répandent pas leur terrible maladie anthropophagique. Bien entendu, le script nous les présente armés et atteints de folie homicide, ce qui rend toute tentative de discussion avec eux vaine autant que dangereuse. Il n'y a donc aucun manichéisme, d'autant plus que le seul personnage qui essaye d'empêcher le drame (l'officier contaminé par la morsure du soldat) ne tarde pas à faire cause commune avec les autres et à les aider, devenant lui aussi un danger public.

Au fil du déroulement des péripéties, c'est un véritable catalogue qui nous est proposé, puisque après l'allusion à **Apocalypse Now**, la séquence du super-marché où s'est barricadé l'un des fugitifs, puis celle des blousons noirs, sont reprises directement de **Zombie**, après quoi la chasse à l'homme dans les égoûts se réfère directement au **Troisième homme**.

Le tout est traité dans le style vigoureux et efficace des meilleurs thrillers. L'ultime image, révélatrice de la continuation du fléau que les policiers croient avoir jugulé, ne faillit pas à la tradition des histoires fantastiques où tout est remis en cause à la dernière minute, le plus souvent pour ménager une suite déjà concoctée par les producteurs en fonction des recettes du film original.

Ce n'est peut-être pas le cas ici, mais les deux enfants (dont on aperçoit en arrière-plan le cadavre de la mère partiellement dévorée) pourraient faire l'objet d'une suite qui serait potentiellement plus terrifiante que l'original, les bambins de tous âges étant depuis quelques années des sources intarrissables d'horreurs cinématographiques.

Dawson-Margheriti n'est plus l'auteur des drames morbides érigés à la gloire de la splendide Barbara Steele, mais il est encore un conteur qui sait mener une action avec virtuosité et un sens certain du mouvement, autrement dit un bon artisan du traditionnel spectacle cinématographique.

Mais, à cause de l'admiration que nous lui portons pour ce qu'il nous donna jadis, clamons bien haut que nous préférerions lui voir mettre ses qualités au service d'un scénario ou d'un thème que d'autres n'auraient pas encore usé jusqu'à la corde. *Pierre Gires*

LES VOYAGEURS DU SOIR

• Parmi les heureuses surprises de ce dixième Festival, nous mettons en bonne place l'œuvre d'Ugo Tognazzi, dont il est entièrement responsable puisque réalisateur, scénariste et acteur. Précisons tout de suite que nous ne sommes pas des partisans inconditionnels de Tognazzi-interprète, lequel, de **La grande bouffe** à **La cage aux folles**, a souvent mis un réel talent au service de causes dont la subtilité ne constitue pas les atouts majeurs. Or, il a su choisir un sujet pour lequel il ne semblait pas à priori prédestiné, à savoir un thème de science-fiction, certes plus sociologique que technique, plus intimiste que spectaculaire, mais qui ne peut laisser indifférent, car il s'adresse plus au cœur qu'à l'esprit, remuant des sentiments plus que des idées, et dégageant finalement une immense tristesse.

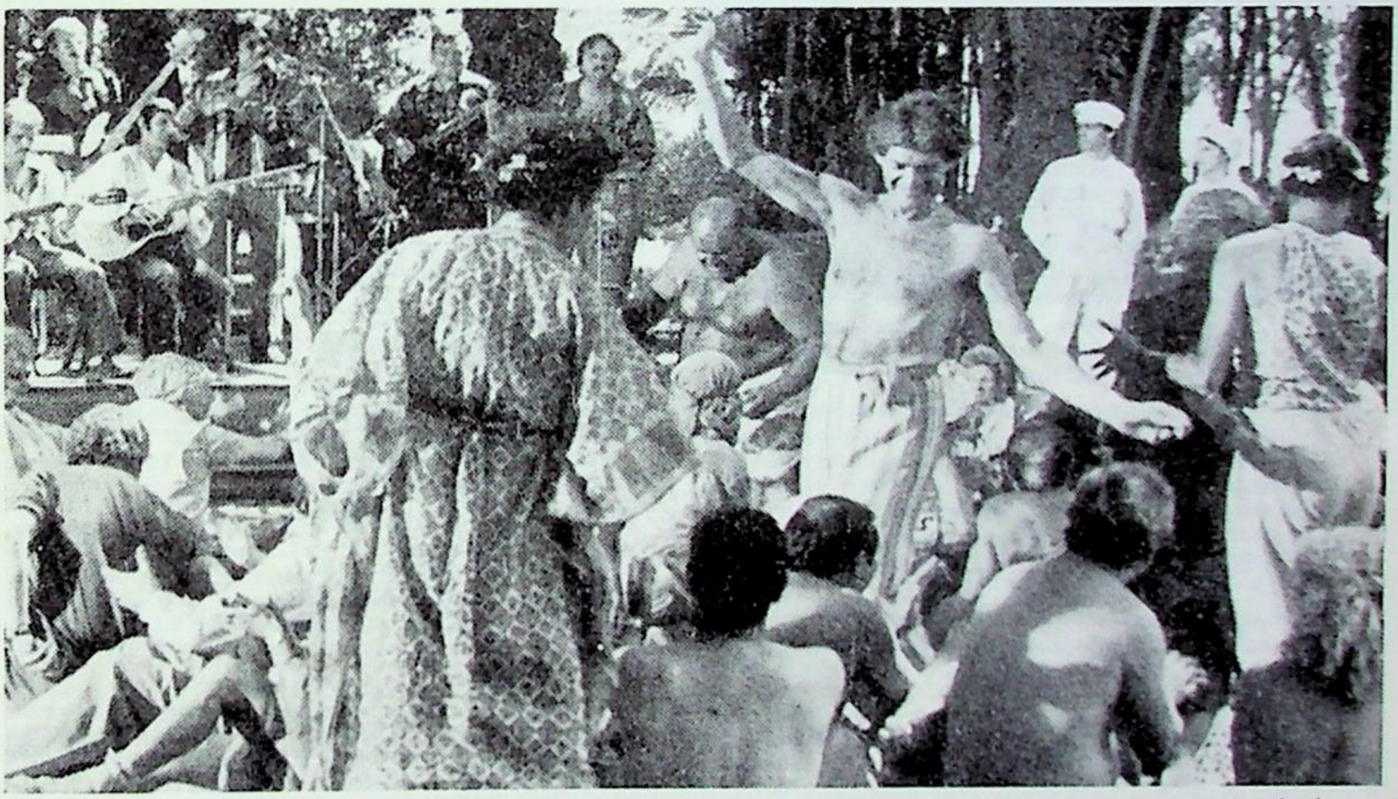
Dans un monde futur non précisé (post-atomique ?), où n'existent pas plus de végétation que d'animaux, une loi impitoyable est en vigueur : à 49 ans, tout citoyen doit quitter définitivement son travail, sa famille et tout ce qui constituait jusqu'alors son existence, pour se rendre dans un Village de Vacances où il jouit de tout le confort moderne et où il peut faire ce qu'il veut. Du moins en apparence, car la vérité est plus cruelle : le Village n'est en fait qu'un camp d'internement d'où il est interdit de sortir sous peine de mort, où circulent et surveillent les jeunes représentants de l'ordre qui a promulgué cette loi reléguant aux oubliettes les quinquagénaires (semblable à celle qui, dans **Logan's Run**, éliminait tout humain atteignant sa trentième année). En outre, cet exil dans une prison dorée n'est que très provisoire : il n'y a pas de vieillards dans ces Villages de Vacances, et pour cause ! La loterie est là pour éviter la surpopulation. Chaque jour, les gagnants (?) sont embarqués sur un beau bateau, en route pour une croisière dont nul ne revient jamais !

Tel est le monde décrit par **I viaggiatori della sera**, à travers le cas particulier du couple « encore jeune » formé par Orso et sa femme Nicki, confrontés brutalement à une réalité féroce où l'être humain n'est plus qu'un passager en transit pour l'au-delà. Leur désarroi sera total : lui ne comprendra pas les débordements sexuels d'une épouse jusqu'alors fidèle, n'admettra pas d'être soumis à un monde déshumanisé, tentera vainement de conserver sa dignité, son franc-parler et ses idées d'avant-la-loi ; elle croira retrouver un amour oublié avant de réaliser toute la vanité de ses illusions et de revenir vers le seul homme qu'elle ait jamais aimé. Lorsque la « loterie » lui aura ravi celle qui partagea son existence, Orso se ralliera aux rares révoltés essayant une impossible évasion ; son acte final équivaudra à un suicide, et sa mort, de la main de son propre petit-fils, symbolisera plus que tout la loi inexorable édictée par une génération pour en éliminer une autre.

C'est un film qui va beaucoup plus loin que la simple apparence du conflit des générations : dans cet univers où même le nom de Dieu est ignoré des enfants, une autre forme de religion est en vigueur, curieusement semblable à celle que nous connaissons et qui — selon le scénario — n'existe plus. Les heureux gagnants de la « loterie », par exemple, s'en vont dans l'allégresse générale, eux-mêmes n'étant que résignés à ce qui les attend, et pas du tout ravis de leur apparente félicité. Mais les « prêtres » de la Loi Nouvelle sont tout puissants et seuls maîtres, et nul ne peut contester leur autorité !



Un film d'épouvante traité dans le style des meilleurs thrillers (« Apocalisse Domani »)



Une méditation sur notre condition d'êtres « civilisés » (« Les voyageurs du soir »).

Pour un peu tempérer le pessimisme du scénario, Tognazzi l'a agrémenté de réflexions cocasses mais fort judicieuses par lesquelles Orso donne un point de vue sur tout ce qui l'entoure, fustigeant aussi bien le sexe, l'ordre ou la religion sans oublier la famille et les sacro-saintes « chères petites têtes blondes », ici représentées par un spécimen des plus haïssables. Ces pointes d'humour (très noir) ne sont en fait que des réflexions cruellement vraies sur un monde où tout sentiment semble banni ; pourtant, dans cet abîme où tout paraît avoir sombré, existe une faible lueur d'espérance, représentée par le personnage épisodiquement joué par Corrine Clery, la « jeune » qui refuse d'obéir à la Loi et qui risque sa vie pour aider certains à s'évader. Tognazzi nous dit, à travers elle, qu'il y aura toujours, même dans les pires situations, un élément positif, un symbole de vie et de liberté, bref qu'il y aura toujours une étincelle pour ranimer la flamme sans laquelle l'être humain ne serait plus qu'un animal soumis, un esclave docile.

En résumé, c'est un film courageux, qui va bien au-delà de ce qu'il montre puisque son thème d'anticipation prend ses racines dans maintes réalités contemporaines que l'on feint d'ignorer et qui nous force, bien longtemps après sa vision, à méditer sur notre condition d'êtres (prétendus) « civilisés » !

Pierre Gires



entretien avec **Lamberto Bava**

Vous avez commencé dans le cinéma comme assistant avec votre père ?

Oui, pour son film **Terror Nello Spazio** voici environ 15 ans, en tant que second assistant ; à cette époque, je ne savais pas encore au juste ce que je comptais faire par la suite dans le cinéma, j'avais 20 ans ; je venais de quitter des études qui ne m'enthousiasmaient guère et mon père m'a dit : « Bon, tu vas venir avec moi et voir comment un film se fait ». C'était pour un film de vikings. Ensuite, je suis retourné à l'école puis j'ai décidé de me lancer définitivement dans le cinéma.
Donc, au départ, c'était surtout pour trouver du travail, mais dès que je m'y suis mis, le cinéma est devenu une passion pour moi. Cependant, ce sont principalement de petits postes que l'on m'a proposé jusqu'à récemment. Il y a cinq ans toutefois, on m'a offert de réaliser un long-métrage, mais j'ai pensé que je n'étais pas assez préparé à la mise en scène. Le premier long-métrage dont je suis responsable et que j'ai réalisé avec mon père fut **La Venere d'Ile** pour la TV italienne, d'après la nouvelle de Mérimée (cf. article sur Cattolica). J'étais donc co-réalisateur. Auparavant, j'avais écrit le scénario du film de mon père **Shock**. Mais, bien sûr, depuis **Terror** j'ai collaboré à tous les films de mon père.

Vous collaboriez également aux scénarii de ces films ?

Je faisais un peu de tout, en fait ; je pense que pour faire du cinéma au sens où je l'entend, il faut avoir des connaissances générales et techniques très fortes, car j'aime essayer des tas de choses avec la caméra, la faire mouvoir dans tous les sens, et cela n'est pas toujours facile : la caméra est souvent mal utilisée au cinéma, mais je pense qu'elle doit être primordiale, surtout dans le fantastique.

Il semble, que comme votre père, l'aspect technique du cinéma, plus que la direction d'acteurs, soit importante ?

Je pense que les deux sont importants, mais je crois que si on ne connaît pas la caméra suffisamment, on aura du mal à diriger les acteurs comme il se doit.

Votre père était surtout intéressé au départ par la photo ?

Oui, il était directeur de la photo avant d'être réalisateur. Par la suite, il connaissait parfaitement les deux fonctions qu'il occupait d'ailleurs souvent dans ses films. Mais je pense que c'est très difficile, car si vous regardez sans cesse la photo, vous ne pouvez pas vous occuper assez des acteurs : s'il y a deux fonctions différentes dans le cinéma, je crois qu'il est bon que ce soit deux personnes différentes qui s'en chargent.

Avez-vous toujours été intéressé par la mise en scène ?

Non, j'ai d'abord attendu de connaître tous les stades de la réalisation d'un film, du scénario au montage, avant de m'y essayer.

Votre attirance pour le fantastique est-elle venue en travaillant avec votre père ?

Non, car je me suis toujours intéressé à la littérature fantastique, ce qui me permettait ainsi parfois de soumettre des idées à mon père. A présent, je ne lis *que* des livres fantastiques !

Pour revenir à Shock, certains ont dit qu'il s'agissait là en fait de votre premier film ?

Non, c'était avant tout le film de mon père, mais c'est un film que j'affectionne particulièrement, car si vous examinez tous les films de mon père, vous vous apercevez que **Shock** est très différent et peut-être cela est dû à son scénario, car ce qui manquait à mon avis aux films de mon père, c'était un scénario solide qui faisait souvent défaut. De sorte qu'il changeait fréquemment le scénario.
Pour **Shock**, le scénario était bon, je pense, mais il a été écrit cinq ans avant le tournage ! En fait, on n'avait pas les moyens à l'époque de faire ce film, mais les droits du scénario étaient cédés à un producteur ; et il a fallu payer cette personne cinq ans après pour pouvoir enfin réaliser le film ! Les idées de ce scénario étaient davantage les miennes que celles de mon père et si vous regardez le film, vous observerez un certain nombre de différences d'avec les films de mon père.

D'ailleurs, on retrouve un peu certains des éléments de Macabro : un enfant malade dans une famille perturbée (père « junkie », mère « folle ») et qui deviendra un « monstre »...

Oui, car quand j'écris un scénario, j'aime que tous les personnages soient bien définis : leurs sentiments, leurs névroses. Pour moi, la peur, dans **Macabro**, vient de l'intérieur : les anxiétés, frustrations, tous les maux psychologiques ; je veux que tout ça se retrouve dans mes personnages, car s'ils étaient irréels, cela se verrait sur l'écran, et le public aurait du mal à adhérer à l'histoire.

Avant de collaborer à Terror Nello Spazio, que pensiez-vous des précédents films de votre père ?

Ça dépendait des films, certains m'intéressaient beaucoup, d'autres un peu moins, mais c'était pareil pour mon père par rapport à ses propres films. Il y en a certains qu'il n'a jamais aimés.

Mais vous avez travaillé sur d'autres films que ceux de votre père également ?

Bien sûr, j'ai collaboré à 30/40 films avec d'autres réalisateurs. En ce qui concerne ma collaboration avec Dario Argento, je le connaissais depuis un certain temps, car nous avons beaucoup de choses en commun : je suis avant tout son ami et je n'avais jamais vraiment pensé faire un film avec lui. Un soir chez lui, il m'a dit qu'il voulait faire un nouveau film et m'a proposé de travailler avec lui comme assistant, ce qui m'intéressait beaucoup, car c'est un cinéaste que j'aime énormément.
Au contraire de beaucoup de réalisateurs qui m'ont surtout appris ce qu'il ne fallait pas faire, le travail avec Dario pour **Inferno** m'a beaucoup apporté. Beaucoup de gens ont dit que Dario est tyranique pendant le tournage, mais ce n'est pas vrai : il l'est avec les gens qu'il n'aime pas ou qui font mal leur travail. Ainsi avec Dario, je comprenais immédiatement ce qu'il me disait car nous avons beaucoup d'idées en commun. Mais je peux vous dire une chose : j'ai vu Dario pendant le tournage et il était formidable avec toute l'équipe. Lorsque quelqu'un faisait quelque chose de bien, il ne tarissait pas d'éloges à son égard et le complimentait beaucoup et c'est là quelque chose de très important, car ainsi les gens à qui vous faites des compliments y seront sensibles et travailleront encore mieux, ça les stimule.

Y a-t-il des scènes qui vous ont particulièrement intéressées dans Inferno ?

J'aime tout le film, car quand je travaille sur un film, je le vois comme un spectateur, mais j'ai beaucoup aimé la scène dans les souterrains et la « tarentelle de Kazanian », quand il se fait dévorer par les rats ; également la scène où Daria Nicolodi se fait griffer par les chats.

Vous nous expliquiez que lorsque Dario arrive sur un tournage, tout est déjà parfaitement au point dans sa tête ; cela ne l'empêche pas d'écouter parfois les avis des autres ?

Dario est formidable pendant un tournage car il sait ce qu'il veut faire et il sent particulièrement ce que les gens attendent de lui, et lorsqu'il tourne, si le premier essai est excellent, il arrête et passe à une scène suivante : il n'a pas besoin comme certains de tourner la scène sous sept angles différents pour après procéder à un montage. Non, il sait déjà quels angles seront les bons.

A l'origine, l'idée de Macabro était-elle de vous ?

Non, de Antonio Avati, le frère de Pupi : il avait lu dans un journal une histoire vraie selon laquelle une femme avait gardé dans un frigidaire la tête de son mari ; après, le scénario a beaucoup changé, mais l'idée de base est restée. C'est à la fin d'**Inferno** que j'avais été contacté et en 15 jours avec des amis, on a écrit le scénario. Très vite, donc ; par contre, en ce moment je n'ai toujours pas fini un scénario que j'aurais dû terminer il y a 3 mois ! Certains scénarii viennent très vite, d'autres prennent beaucoup de temps.

Mais même si le scénario est à l'origine celui d'Antonio, ce n'est pas une coïncidence si le scénario de Shock ressemble beaucoup à celui de Macabro ?

Ce n'est pas une coïncidence, car cela m'intéresse beaucoup de prendre une famille au départ normal et de la perturber pour créer à partir de là une histoire fantastique : la famille est aux yeux des gens ce qu'il peut y avoir de plus normal, logique et réel. Or, c'est ça qui m'intéresse : partir du normal pour arriver au fantastique. Evidemment, j'ai choisi cette fois une famille un peu particulière.

Vous avez cependant une vision assez pessimiste de la famille à travers* Macabro*...

Je l'ai fait à dessein (rires), car j'ai vécu des situations assez similaires dans le passé...

La petite fille, elle est venue vous voir dès le début, et vous avez tout de suite pensé qu'elle serait parfaite dans le rôle ?

Oui, il faut que je vous dise que mon père n'aimait pas beaucoup les acteurs et pour Dario, c'était un peu la même chose (sourires), mais ce n'était pas grave dans les films de mon père où primait surtout la mise en scène. Lorsque je cherchais des acteurs, il ne m'était pas possible de prendre des stars et lorsque j'ai commencé à faire des essais, pour l'aveugle, Stanko Molnar, cela ne s'est pas décidé tout de suite ; mais il n'en fut pas de même pour la petite fille : dès que j'ai vu Veronica Zinny entrer dans mon bureau, je me suis dit que cela pourrait bien être elle et j'ai parlé avec elle 20/25 mn. Cela m'était facile car j'ai une fillette de son âge — et j'ai remarqué la vivacité particulière dans ses yeux, mais aussi une certaine beauté naturellement cruelle en elle : elle n'avait jamais eu de rôle important dans le cinéma avant, mais j'étais certain de son potentiel, qu'elle serait parfaite dans ce rôle.
Pour la mère, je voulais une femme pas vraiment belle, d'une quarantaine d'années mais cela était très difficile à trouver : j'ai examiné les photos de tas d'actrices jusqu'à tomber soudain sur la photo de Bernice Stegers qui tournait à ce moment là **La cité des femmes**. Le lendemain, j'allais à Rome, ce qui m'a permis d'admirer les plateaux démentiels de Fellini avec 2000 personnes, les mégaphones, etc. J'ai discuté avec Bernice Stegers et j'ai eu un coup au cœur en la voyant : sa présence incroyable, lorsqu'elle me serre la main, comme une décharge électrique !
Stanko Molnar est aussi un acteur formidable dans le rôle de l'aveugle, mais dès que je lui disais qu'il jouait bien, le lendemain, cela n'allait plus du tout, de sorte qu'il fallait que je le complimente un jour, et lui fasse des reproches le lendemain ! (rires) C'était d'ailleurs la même chose avec Bernice Stegers... quand la petite fille est venue lors de la seconde semaine de tournage, je lui ai fait beaucoup de compliments et les deux autres acteurs sont devenus jaloux d'elle ! (rires).

La photo de* Macabro *est particulière...

En fait, j'ai utilisé de la pellicule normale, mais j'ai pris comme directeur de la photo Franco Delli Colli qui avait travaillé sur le **La Stelle Nell Fosso** de Pupi Avati, et Franco utilise d'anciennes lampes, et des projecteurs, pas de la lumière diffuse, ce que je préfère pour ce genre de films : je voulais des couleurs particulières, intimistes.

La scène du cimetière est à cet égard très belle...

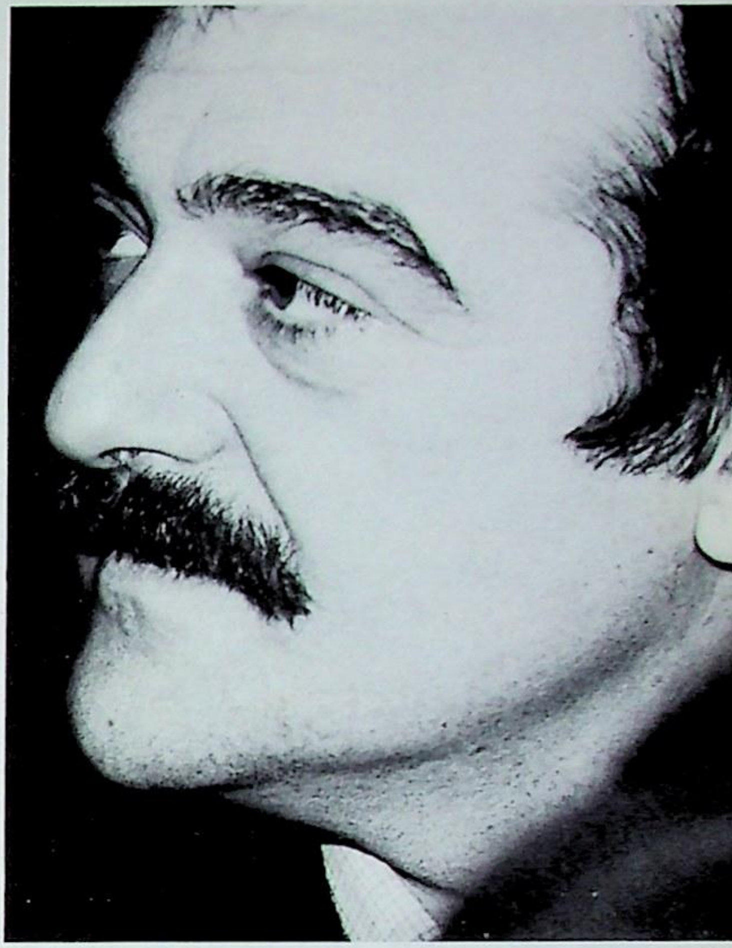
Je suis content de votre remarque, car pendant le tournage de cette séquence qui dura deux jours, il y avait une atmosphère particulière. Le ciel était gris, une petite pluie fine tombait, cela donnait une ambiance formidable, mais je dois dire que Franco a ajouté sa touche personnelle, il a tenté quelque chose de nouveau, avec beaucoup de filtres, car je voulais une coloration très foncée.

La musique est très belle, également...

Oui, le compositeur est Ubaldo Continiello, un vieux musicien qui avait déjà composé la musique de **La Venere D'Ile** : là encore, la musique est très particulière, dans les passages normaux, je voulais une musique classique, mais la nuit quelque chose de plus rythmé, d'aggressif. J'aime beaucoup cette musique, je voulais qu'elle soit différente de ce à quoi on est censé s'attendre avec deux instruments en avant : l'harmonica et le saxophone pour rappeler que le jazz et le Blues sont en quelque sorte nés à la Nouvelle-Orléans où a été tourné **Macabro**. Il y a là aussi des mélodies où se mêlent le romantisme et la tragédie.

L'intérieur de la maison fut aussi tourné à La Nouvelle Orléans ?

Non, en Italie, dans une vieille ville, Salo, située sur le lac Garda ; une ville avec une liberté totale de styles et dans



Lamberto, digne successeur de son père, Mario Bava.

cette villa s'étaient passées des choses terribles : c'est là qu'habitait la compagne de Mussolini, Caretta Petarchi et qui mourut avec lui à la fin de la guerre. Mais cette maison avait en plus quelque chose de particulier, de fantastique. Et puis, il y a cette ville, Salo où Mussolini avait instauré sa république.

Et il y a cet autre cadre : La Nouvelle Orléans ?

Oui, qui est plutôt française. Les habitants sont aussi très différents de ceux d'une ville comme New York : ils vous sourient, vous saluent et semblent vivre vraiment ; mais il y avait à la fois une atmosphère européenne et un climat de quelque chose qui meurt, comme une décadence. Et dans cette ville se chevauchent un côté traditionnel, historique, et des lieux très modernes. Il y a par ailleurs trois cimetières absolument fantastiques à la Nouvelle Orléans et je crois que ce n'est pas un hasard si Fulci tourne en ce moment son nouveau film là-bas !

Je voudrais que l'on revienne un peu sur* La Venere D'Ile *; ce qui est intéressant, c'est qu'à partir d'une nouvelle classique, vous et votre père avez introduit une certaine « peur » dans ce film...

Il faut dire que **La Venere D'Ile**, ayant été conçu pour la TV, cela a conditionné le scénario et le tournage : lorsque la TV italienne fait adapter un livre, il faut que celui-ci ne soit pas changé ; or, la nouvelle était inquiétante, sans vraiment faire peur. Par ailleurs, j'avais relu souvent la nouvelle avant de faire le film, et à chaque fois j'ai trouvé juste un mot nouveau qui se révélait extrêmement important, de sorte qu'il nous est arrivé d'adapter trois mots du livre en une séquence entière !
J'avais voulu recréer deux climats dans le film : un, typique, de Mérimée, celui des citadins qui viennent festoyer à la campagne et sont reçus merveilleusement bien par les paysans avec des fêtes, etc. Et en face cet autre climat : celui de la nuit avec cette statue fantastique et inquiétante qui porte malheur dès qu'on la touche. C'est à dessein que nous avons beaucoup utilisé la caméra subjective, des jeux d'ombres, etc. Je crois que d'avoir montré une statue qui se meut aurait provoqué le rire. Avec la caméra subjective, le spectateur n'est pas sûr de ce qui se

passe vraiment et c'est de ce doute, de cette crainte que naît le fantastique. La statue a aussi un aspect inquiétant : nous avions installé de petits morceaux de verre dans ses yeux et nous projetions une lampe sur elle, de sorte qu'on avait l'impression de la voir rayonner un peu.

Et puis il y a Daria Nicolodi qui est excellente...

Oui, je l'ai connue avec le tournage de **Shock**. C'est une actrice dramatique formidable qui sait exactement ce que doivent faire ses personnages. Parfois, nous étions obligés de la stopper dans **Shock**, car elle aurait fini par avoir des crises de nerfs, tellement elle prenait son rôle au sérieux ! Elle adore le fantastique, lorsqu'elle se trouve en face d'un rôle où elle est amenée à faire des choses extraordinaires, elle se met complètement dans la peau de son personnage. J'ai connu Daria avant son époux Dario. Ayant fait trois films avec Dario et deux avec mon père, elle est considérée en Italie comme l'*actrice* du cinéma fantastique.

L'érotisme dans Macabro est très particulier...

Je crois que l'érotisme de **Macabro** est nécessaire ; j'aurais pu aller encore plus loin avec cette femme et la tête de son amant au lit, mais je n'y tenais pas. Ce serait devenu excessif. La construction du scénario du film est une construction que je crois que je reprendrai dans tous mes films : lorsque le spectateur voit le film, il s'aperçoit que cette femme a un secret et il découvre peu à peu quel est ce secret. Quand l'aveugle se dirige vers le frigidaire, on sait qu'il y a quelque chose de caché dedans. J'ai refusé que l'on fasse de la découverte de la tête *le* coup de théâtre du film, j'ai préféré que le public découvre de lui-même peu à peu le secret de cette femme. J'ai utilisé cette même construction dans la scène où les trois personnages sont réunis au cours d'un dîner à la fin : tout le monde devine déjà qu'il y a quelque chose de morbide dans la soupière qu'apporte sa petite.
Une des scènes qui m'a le plus intéressé est celle où l'aveugle passe tout autour de la chambre où la femme fait l'amour avec la tête et ce, sans les voir, mais en devinant quelque chose de grotesque. Et c'est ainsi dans toute la première partie du film : il fallait que je montre à chaque fois de façon différente, la manière dont, par son toucher et son hyper-sensibilité, l'aveugle découvre la solution. La première nuit, il sait que la femme a un amant, la seconde que cet amant est un fantasme et lorsqu'il découvre que quelque chose est caché dans le frigidaire, il commence vraiment son enquête.

Ce qui est étonnant, dans la peinture des caractères, c'est que finalement la femme apparait comme une victime bien plus que l'infirme qui finit par « agacer » !

J'ai amené un ami psychologue voir le film et il m'a dit que tous les personnages se tiennent parfaitement au niveau psychanalytique. La maladie qui ronge chacun des trois personnages est très logique, et ce qu'il m'a dit m'a fait très plaisir ! Je voulais que mon film soit logique : par exemple, la scène de l'accident de voiture n'est pas très spectaculaire dans le film, j'aurais pu rajouter des tas de cascades, mais dans la vie, un accident de voiture se passe à toute vitesse et je suis arrivé à recréer cette sensation avec deux plans ; le pare-brise qui éclate et elle qui se met à hurler. Dans **Easy Rider**, que j'aime beaucoup, la scène finale est identique, elle se déroule très vite, sans que l'on ait très bien le temps de voir ce qui se passe, et la vie, c'est comme ça. On voit deux personnages, les héros, qui sont sympathiques et vivent devant vos yeux (Peter Fonda et Dennis Hooper) et d'un seul coup ils meurent, fauchés par un fusil.

Parlons maintenant de votre nouveau film, Gnome...

L'histoire se déroulera dans un petit palais à l'intérieur d'une ville — et je pense que nous tournerons à Vienne ou à Trieste (où il règne une ambiance bourgeoise avec une mentalité particulière). Et dans ce petit palais vivent huit familles. Le dernier étage est inoccupé et un jour, les locataires devinent que quelqu'un habite tout en haut, mais ils ne savent pas qui (ou quoi). Il y a des ombres fugaces qui apparaissent et des événements curieux qui se déclenchent : les robinets d'eau s'ouvrent tout seuls, des plantes croissent de plus en plus, l'humidité et la moisissure apparaissent ça et là. Les choses semblent se dégrader.
Or, les habitants du dernier étage sont des « gnomes » (N.B. : en français, le terme de « lutin » est plus approprié) qui, partis des bois, veulent conquérir de force la ville entière. Ils désirent déjà faire de cette maison et de la ville une forêt entière, car les gnomes — ou lutins — sont des « hommes des bois ». Et c'est pourquoi des plantes immenses se mettent à pousser un peu partout dans la maison. Mais cela se passe à notre époque, c'est réel : comme s'il s'agissait d'une invasion extra-terrestre. En fait, ces gnomes sont les « envoyés » de cette future invasion. Donc, les habitants de cette maison essaient de deviner qui habite en haut. Par ailleurs, ils reçoivent des cadeaux : une pauvre femme seule qui travaille beaucoup, rentre chez elle et voit que tout est installé, la table, etc. il y a des cadeaux pour elle et pour tous les gens « bons » ; il n'en est pas de même pour les locataires qui ne pensent qu'à l'argent et chaque personne qui « voit » un de ces gnomes est tuée. A la fin du film, tous les habitants de l'immeuble seront tués dans un carnage à l'exception de trois ou quatre personnes qui veulent vivre dorénavant à la manière de ces gnomes. Le film est violent et non-violent à la fois.

Les gnomes sont de quelle taille ?

Ils ont 25 cm de haut et sont montrés comme dans les légendes : ils ont leur propre civilisation, sont joyeux, portent la barbe et un bonnet...

Cependant ils n'hésitent pas à tuer, ce qui est inhabituel ?

Dans la forêt, ils sont gentils, mais dans la ville, ils n'ont pas les mêmes réactions, et ils sont attaqués, ils se défendent cruellement.

Le budget sera important ?

Oui, beaucoup plus que celui de **Macabro**. Je ne sais pas encore qui s'occupera des effets spéciaux : je peux très m'en charger moi-même puisque mon père m'en avait enseigné beaucoup, il est cependant possible que je fasse appel à Armando Valcauda (cf. **Star Crash**) ; mon père m'avait appris que plus on a des idées simples en ce qui concerne les trucages, mieux ceux-ci seront réussis.
Par exemple, pour **Inferno**, Dario et moi avons pensé utiliser la vidéo dans le trucage final où la femme se reflète sous forme de squelette dans la glace. Mais en Italie, on ne peut faire transcrire comme il faut la pellicule en 1/2 pouce, c'est-à-dire en bande vidéo « master » : il nous a fallu aller en Suisse, puis à Londres pour que la vidéo soit « montée » dans la pellicule. Lorsque nous avons assisté au résultat, celui-ci s'avérait désastreux ! On voyait les fils, bref, c'était raté ! Dario a alors demandé à mon père de trouver une solution et il en a trouvé une très simple. Ce qui compte dans les trucages c'est d'avoir des idées, mais des idées simples : ainsi je n'aime pas cet emploi abusif que l'on fait du « blue-backing », parce que l'on voit les contours, ça ne semble pas vrai, réel. Je préfère faire des effets spéciaux à ma manière. Je tournerai **Les Gnomes** en mars ou avril. Pour les scènes où l'on verra les lutins entre eux, je ferai construire des meubles gigantesques, le problème concernera surtout les scènes où l'on verra en même temps les lutins et les humains.

Vous sentez-vous particulièrement influencé par le cinéma fantastique ?

Je pense qu'on est toujours influencé par tous les films que l'on voit : sur le moment, on oublie peut-être le film, mais par la suite, il y a des tas de choses qui vous reviennent à l'esprit. Ceci dit, je dois beaucoup de choses à mon père.

En dépit de plusieurs scènes violentes, il y a une certaine tendresse dans Macabro dans la peinture de trois personnages malades et en manque d'affection ?

Absolument, et il est important que les gens notent que ce film est, je l'espère, du fantastique, mais pas seulement : les personnages sont très importants dans l'évolution de leurs sentiments intérieurs. Un film que j'aimerais faire, mais qui me semble difficile, serait de montrer une personne apparemment normale, mais qui souffre d'une certaine phobie panique qui la rend folle dans des moments imprévisibles. Hitchcock aurait pu faire ça très bien. Cela m'intéresserait d'aileurs de filmer pour la télévision une série de cinq ou six « cas » de malades mentaux : schizophrénie, paranoïa, etc. Mais pas comme des cas « cliniques » : je voudrais tourner ces épisodes comme de vrais films de terreur. Très effrayant. A ce propos, j'ai une petite anecdote à vous raconter : l'une des fois où j'ai le plus eu peur dans ma vie fut entre deux scènes de tournage d'**Inferno**. Dario et moi avions décidé d'aller dans le cinéma le plus grand de New York, contenant plusieurs milliers de places : il n'y avait que *nous* dans la salle, or, l'on y projetait... **Alien** ! c'était affreux !

Propos recueillis par **Alain** *et* **Robert Schlockoff**

FRAYEURS

• Quelque part dans le Massachussets, un prêtre se pend dans un cimetière, au même instant, à New York, a lieu une séance de spiritisme où le médium, une jeune fille, VOIT l'événement et tombe dans un sommeil cataleptique : on la déclare morte et on l'enterre vivante.

Tel est le point de départ du scénario de Lucio Fulci qui s'annonce donc assez original et prometteur ; pourtant la suite ne tiendra pas les promesses du prologue mais nous réservera cependant de nombreuses et violentes émotions sous le prétexte — pour résumer le sujet — d'une invasion de cadavres jaillis de leur tombe à l'investigation du prêtre satanique qui devra être détruit pour que les âmes tourmentées retrouvent le repos éternel.

Il est évident que Fulci a voulu dépasser tout ce qui avait été fait jusqu'alors en matière d'horreur visuelle y compris son **Enfer des zombies**, le script, louvoyant dans plusieurs directions, n'étant élaboré que pour créer des situations génératrices de terreur paroxystique. Et il y parvient à plusieurs reprises, nous assenant ça et là quelques visions insoutenables véritablement jamais vues auparavant. C'est ainsi que la séquence la plus magistrale en tant qu'effets spéciaux horrifiants (la perceuse électrique dont la mèche traverse de part en part le crâne d'un malheureux demeuré faussement accusé de viol) n'a strictement rien à voir avec le sujet central constitué par les apparitions spectrales des morts venus dévorer les vivants.

Sans doute Fulci a-t-il voulu étoffer l'action pour ne pas être accusé d'avoir réalisé seulement un nouveau remake des films de George Romero : peut-être, mais ce qui est certain, c'est que les spectateurs sont pris dans un tourbillon d'événements sanglants et hallucinants qui ne leur laissent guère l'occasion de souffler, un véritable catalogue de scènes-choc leur étant généreusement offert, large éventail de moments forts éprouvants pour les nerfs les plus solides. On a beau s'efforcer de fanfaronner, de se dire que tout cela « c'est du cinéma », mais on « marche » sans réserve et on subit l'agression d'images terrifiantes dont certains regrettent qu'elles soient parfois plus répugnantes qu'effrayantes.

Comme dans la plupart de ces films, plusieurs personnages sont confrontés aux forces surnaturelles qu'ils sont obligés de combattre et qu'ils parviennent, non sans mal, à juguler. Ici, un quatuor (deux couples), réuni par le hasard, affronte le Mal libéré par le Démon auquel les deux survivants devront faire face dans un Enfer aux prodigieux décors de cadavres agglomérés, où les morts-vivants seront détruits par le feu purificateur, séquence libératrice qui sera pourtant démentie par une dernière image ambiguë.

C'est donc bien un film-choc, par ailleurs excellemment monté, au rythme vif, échappant à l'analyse par son accumulation d'horreurs démesurées (les maquillages des zombies sont particulièrement impressionnants), un film qui, apparemment, est la synthèse de tout ce que l'on a vu sur le même thème, mettant un terme à tout une série de productions de similaire ambiance, bref un film définitif après lequel il sera inutile de reprendre encore le même sujet, et qui classe Lucio Fulci parmi les meilleurs artisans d'une certaine forme de fantastique, laquelle ne sera peut-être qu'une mode passagère, mais aura marqué une époque inaugurée par George Romero dix ans plus tôt.

Pierre Gires



« Mes films ne sont que des cauchemars à la fin desquels on se réveille, soulagé et détendu : je crois que le cinéma fantastique est profondément libérateur ! »



Lucio Fulci, nouveau « maître de l'horreur ».

Il y a de nombreuses années que vous œuvrez dans le cinéma ?

Oui, je fais des films depuis 30 ans et le cinéma, c'est toute ma vie ; j'ai réalisé 33 films, mais j'en ai écrit le scénario de 130 autres. J'ai d'abord suivi des études au Centre Expérimental du Cinéma à Rome — l'équivalent de votre Idhec — avec des professeurs comme Antonioni et Visconti. A ce propos, lors de mon examen oral d'entrée au Centre, Visconti m'a demandé ce que je pensais de son film **Obsession** (1943), alors considéré comme un chef-d'œuvre et moi, jeune et inconscient, je lui répondis en lui faisant remarquer tous les plans qu'il avait « volés » aux films de Renoir ! Les autres membres de la commission m'ont regardé comme si j'étais un monstre mais Visconti m'a dit : « Vous êtes la première personne à m'avoir dit la vérité ; vous êtes un bon cinéphile et avez beaucoup de courage — et il en faut pour être réalisateur ! » Et c'est ainsi qu'ils m'ont accepté !
Puis je fus assistant-réalisateur sur le film de l'Herbier **Les Derniers Jours de Pompei** avant de me lancer dans la comédie avec Mario Monicelli et Sténo (cf. **Les temps sont durs pour les vampires** avec Christopher Lee). A cette époque je collaborais plus à des scénarios de films qu'à la mise en scène. D'ailleurs, à l'exception de **L'Enfer des Zombis (Zombis 2)**, c'est moi qui suis à l'origine du scénario de tous mes films.

Vous préférez le scénario à la mise en scène ?

Pas vraiment, mais la mise en scène m'intéresse surtout sur un plan technique. Pour moi, les phases les plus importantes d'un film sont le scénario, le mixage, et le montage. J'ai un défaut terrible : je n'aime pas les « stars » !

Mario Bava avait la même réaction !

Absolument, et Hitchcock aussi, qui envoyait des petites notes à ses acteurs où se trouvaient des indications. Paul Newman l'interrogea à ce sujet un jour, et « Hitch » lui répondit : « Cela m'évite ainsi de vous parler ! » En fait, j'aime travailler avec des acteurs, mais pas avec des stars ; des divas. Pour en revenir à Bava, ses films reposaient surtout sur l'aspect technique, les effets spéciaux et le suspense : il n'avait donc pas vraiment besoin des acteurs. Mais Bava fut méprisé en Italie : lui et Freda furent ignorés et les critiques n'ont parlé de ce génie qu'était Bava qu'après sa mort. Parmi les grands acteurs avec lesquels j'ai travaillé, une exception cependant : le grand comédien Toto avec qui j'ai effectué 22 films en tant que scénariste ou assistant-réalisateur. C'est également lui qui m'a aidé à réaliser mon premier film, **Le voleur** qui fut d'ailleurs un échec fulgurant ! A cette époque, je tournais beaucoup de comédies, également des films musicaux sur le rock and roll.

Connaissiez-vous alors le cinéma fantastique ?

Bien sûr, j'étais un grand admirateur de Tourneur et surtout de Roger Corman dont j'adore la « série Poe ». Puis, j'en ai eu assez de faire des comédies et refusai d'en faire à nouveau ; je suis resté ainsi un an sans travailler et c'est alors qu'avec des amis on a produit un western qui, à mon avis, relève du fantastique : **Le temps du massacre**. Un film intimiste, radicalement différent des westerns italiens de l'époque, mais avec beaucoup de violence. L'histoire de deux frères qui s'affrontent dans un climat irréel, ultra-violent. Franco Nero en était l'acteur principal ; il n'avait pas encore tourné **Django**.
En 1968, ce fut mon premier « giallo » : **Perversion Story**, où il y avait un certain coté irréel dans la description d'un San Francisco magique. Cependant le fantastique a surtout fait son apparition dans mes films avec **Carole (Une Lucertola Con La Pelle Di Donna)**, qui débute comme un film fantastique, mais se termine sous forme d'enquête policière.

Justement, pourquoi cette fin qui « dénature » l'esprit du film ?

Nous nous trouvions en face d'un problème : ce thème du film, c'est cette femme, Carole qui rêve d'un crime venant d'être commis ; elle se réveille et découvre que le crime a vraiment eu lieu. Deux solutions possibles : une fantastique et une policière, mais le producteur a tenu à ce que la fin du film soit logique. Cependant le film a eu beaucoup de succès en Italie.

Il y a des cauchemars étonnants, telle cette oie gigantesque qui poursuit Carole ou la scène des chauve-souris qui s'abattent en masse sur elle...

Nous avons eu certaines difficultés avec cette séquence dont Carlo Rambaldi a effectué les trucages (cf. **King-Kong** de Guillermin). Rambaldi a construit des chauve-souris mécaniques glissant sur des fils et battant des ailes : par ailleurs, il a ajouté des superpositions d'ombres de chauve-souris. Je me souviens que Bava était très étonné de ce trucage, mais je lui dis : « Ecoutes, Mario, tu aurais sans doute réalisé cette scène mille fois mieux que moi ! ».

Il y a aussi ces chiens, le ventre ouvert, dans le laboratoire, une scène terrible !

Oui, Rambaldi a utilisé des chiens artificiels à l'intérieur desquels il a placé des poches spéciales qui, manipulées par derrière, donnent l'impression que le cœur et les tripes de ces bêtes remuent. Nous avons eu d'ailleurs à ce sujet une plainte, les gens ont cru qu'il s'agissait de vrais chiens, ce qui est impensable, *j'adore* les chiens ! Au procès, Rambaldi m'a heureusement sauvé de 2 ans de prison en ayant retrouvé un des chiens synthétiques qu'il avait utilisé pour la séquence.

Une chose qui frappe beaucoup les gens, à la vision de Carole et de L'Emmurée Vivante (Sette Notte In Nero), c'est l'aspect technique absolument inouï de ces films !

J'ai toujours eu envie d'aller de l'avant, essayer des procédés nouveaux. Ce fut ainsi le cas avec **La longue nuit de l'exorcisme** un film très particulier qui traite du problème de la sorcellerie de nos jours, dans un petit pays du Sud de l'Italie : des enfants sont tués et une « sorcière » est accusée de ces meurtres par un prêtre ; la scène la plus violente que j'aie tournée est d'ailleurs celle où cette pauvre femme est tuée à coups de chaînes par les paysans. Il s'avère que le prêtre est le coupable de ces crimes. Le film fit sensation en Italie et je décidai de continuer dans cette foulée et de réaliser un film totalement fantastique : **L'Emmurée Vivante**.

Qui est étonnant et a dû présenter beaucoup de difficultés ?

Oui, c'est un film pour lequel j'ai beaucoup souffert sur le plan professionnel. Cela faisait un certain temps que j'avais écrit l'histoire avec mon scénariste Dardano Sarchetti, mais les producteurs, Luigi et Aurélio Di Laurentiis, m'ont ennuyé pendant un an. Un jour, ils voulaient faire un film policier, le lendemain une comédie, etc. J'ai résisté pendant un an, puis j'ai refusé : on m'avait fait perdre douze mois, et il m'était en outre impossible de travailler dans des conditions pareilles.
C'est alors que j'ai rencontré le producteur Fulvio Frizzi, le père de mon compositeur Fabio, et qu'on a engagé la merveilleuse actrice Jennifer O'Neill (cf. **Un Ete 42**). Je suis reconnaissant à Fulcio Frizzi de sa volonté et de sa ténacité qui m'ont permis de mener enfin à bien ce film. Nous l'avons réalisé tel qu'il fut écrit au départ et **L'Emmurée vivante** a prouvé que j'avais raison, puisqu'il a beaucoup plu dans votre Festival, et à des jeunes : le public auquel tous mes films sont destinés !



L'épouvante sans concession (« Frayeurs »)



Le public a été sensible à ses nombreux effets...

J'avais essayé de nouvelles techniques dont la caméra tournante. C'est un film que j'aime beaucoup, mais qui est un peu difficile, car il s'agit de fantastique pur, un film centré sur une femme par rapport à des objets qui évoluent dans l'espace et dans leurs formes. Le montage fut très difficile, et nous avons eu besoin de deux script-girls en raison de toutes ces séquences où le rêve se mélange à la réalité, et où le passé et l'avenir se chevauchent continuellement.
Il est intéressant de noter par ailleurs qu'à cette époque, j'avais constitué une équipe de techniciens qui ne changeraient plus par la suite : Dardano Sarchetti, Sergio Salvati (directeur de la photo), Fabio Frizzi (musique), etc.

Là encore, une scène étonnante, lorsque la femme tombe du précipice et que l'on voit nettement son visage s'arracher sur les pierres !

Nous avons un peu repris la séquence finale où mourrait le prêtre de **La maison de l'exorcisme** : le trucage consistait à filmer avec une caméra couchée une actrice allongée sur une sorte de rail. Puis, on faisait glisser l'actrice et la planche sur laquelle elle était installée vers la caméra et la pierre. Au moment où elle atteint la pierre, le visage de l'actrice est substitué en gros plan par une tête en plastique qui, au contact de la pierre éclate dans une explosion sans flammes. La séquence alterne donc des plans d'ensemble où l'on voit un mannequin tomber, des plans rapprochés de l'actrice sur le rail et des gros plans de la poupée.

L'emmurée vivante ***fut un tournant dans votre carrière ?***

Par rapport au fantastique, oui, mais sur le plan commercial, ce fut un échec et pendant les deux années qui ont

suivi, j'en étais venu à réaliser des revues TV de music-hall ! C'est à ce moment qu'est venu me voir le producteur de **Zombi 2** Fabrizio de Angelis qui, enchanté par **L'emmurée vivante**, était persuadé que personne d'autre que moi n'était mieux placé pour réaliser **Zombi 2**. J'étais très content car j'ai pu retrouver toute l'équipe de mes précédents films et le tournage s'est déroulé parfaitement.

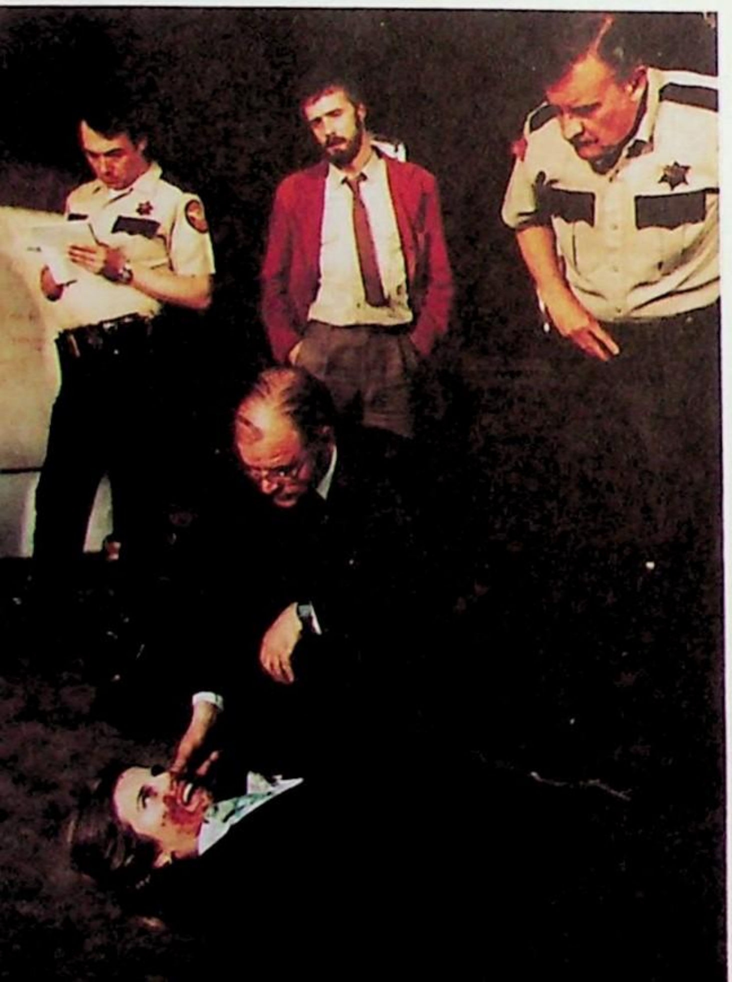
Le scénario de Zombi 2 n'était pas de vous ?

Non, mais je l'ai beaucoup modifié. J'ai voulu réaliser un film totalement fantastique et *libre*, au contraire de **L'emmurée vivante** qui était un film reposant surtout sur un mécanisme demandant une certaine attention cérébrale. Ici, ce ne fut pas le cas : c'est un film de sensations, jouant sur la peur, et, bien sûr, l'horreur. Je suis à cet effet très content du travail magistral de Giannetto de Rossi, déjà responsable des maquillages du **Living Dead At the Manchester Morque** de Jorge Grau, en particulier cette scène de l'œil qui a impressionné beaucoup de gens. Giannetto de Rossi n'a pas pu être présent pour le tournage de **La Paura** et c'est Franco Rufini qui le remplace, mais Giannetto sera de retour pour **L'Al Di La**.
Pour un film fantastique, il est très important d'avoir une équipe solide, mais aussi des collaborateurs ayant une parfaite connaissance de la technique, car il est très délicat de réaliser des effets spéciaux. Mais mes collaborateurs et moi nous entendons parfaitement et travaillons dans un climat de détente absolue. A la fin du tournage de **Zombi 2**, j'ai déclaré qu'on avait réalisé là un classique du cinéma d'épouvante sans nous en rendre compte et ce, en nous amusant d'une certaine manière, comme un groupe d'amis : je dis ça pour répondre à ceux qui pensent qu'un film ne peut être réussi que s'il est réalisé sous tension. Fabrizio di Angelis a beaucoup cru en **Zombi 2** et je suis très content de retravailler avec lui.

Que répondez-vous aux gens qui vous attaquent à propos de l'horreur dans vos films ?

L'horreur n'est pas un but pour moi ; ce qui m'intéresse surtout, c'est le fantastique : il n'y a que peu de scènes d'horreur dans **Frayeurs** et c'est surtout la tension qui est importante dans ce film. Avec **Frayeurs**, j'ai en fait abandonné l'horreur pour l'horreur et ai voulu réaliser un film-cauchemar où l'horreur est présente, partout, même sous des formes semblant inoffensives. Il n'y a que deux scènes où l'horreur intervient d'une manière spectaculaire. Par ailleurs, l'une d'elles, celle où le jeune Bob subit une trépanation, est un cri que j'ai voulu lancer contre une certaine forme de fascisme, celle du père de cette fille qui tue Bob d'une manière abjecte parce que Bob est un être différent marginal : une victime effrayée qui ne comprend pas l'hostilité qui se déchaîne contre lui, comme la soi-disante « sorcière » de **La maison de l'exorcisme**. J'ai voulu montrer Bob comme un jeune un peu perdu, craintif, et que les filles couvent car il est gentil mais on ne m'a malheureusement pas permis de développer assez le côté réactionnaire de certains habitants de Dunwich. **La Paura** est pour moi, une représentation visuelle de l'aspect métaphysique des mauvais rêves : les horreurs que les cauchemars suscitent en nous.
J'ai tourné **La Paura** à Savannah, en Géorgie et j'ai complètement transformé cette ville pour en faire une cité cauchemardesque, irréelle, de sorte que les spectateurs sont incapables de citer une ville particulière. J'espère faire de même avec ma propre vision de La Nouvelle-Orléans dans **L'Al Di La**.

Lucio Fulci, dirigeant le tournage de « Frayeurs »



La musique du film est excellente, en particulier ce morceau étonnant et rythmé qui accompagne les morts-vivants...

Oui, la marche des Zombis ? (sourires) J'ai été agréablement surpris d'entendre tout le public du Rex chanter le thème des zombis. C'est cette participation totale du public à ce type de films au festival qui est très importante et représente un facteur nouveau dans le cinéma : les rapports entre cinéaste et public évoluent et le film et les spectateurs se retrouvent ainsi sur le même plan, et je crois que c'est très intéressant sur un plan sociologique, car cela prouve que beaucoup de choses doivent changer dans le cinéma. Il faut ainsi supprimer les équivoques possibles entre le spectateur et le cinéaste.
Par ailleurs, pour en revenir à l'horreur dans mes films, ce n'est pas tant l'horreur que les gens applaudissent, car ils applaudissent *après* de telles séquences : beaucoup de gens parlent à tort de gratuité en ce qui concerne l'horreur et la censure parle d'incitation à la violence, ce que je nie totalement ! Le spectateur ne participe pas à la violence, mais en est au contraire déchargé, il est libéré des horreurs contenues en lui, et cela par le biais du film.

Il est à cet effet intéressant de noter qu'une des scènes les plus applaudies est celle où brûlent les zombis...

Oui, car le public est foncièrement contre le mal. Je pense que les films policiers avec Clint Eastwood sont beaucoup plus dangereux pour les jeunes. Mes films ne sont que des cauchemars à la fin desquels on se réveille, soulagé et détendu. Je crois que le cinéma fantastique est profondément libérateur, pour les jeunes en particulier, du fait de cette « participation populaire ». Dans **La Paura**, je me suis, en fait surtout intéressé à l'histoire bien plus qu'aux zombis qui n'interviennent qu'accessoirement.

Parlons un peu de certains effets spéciaux de Frayeurs, en particulier la pluie d'asticots...

Oui, ça nous a posé beaucoup de difficultés, car les acteurs avaient du mal à accepter qu'on leur colle des vers vivants sur le visage ! On a utilisé des milliers de vrais asticots et vers de farine, environ 10 kg !

Et la séquence où la fille vomit ses entrailles...

Eh bien, il nous a fallu utiliser les tripes d'un agneau fraichement égorgé (car au bout de 10 minutes, les tripes se mettent à sécher et sont inutilisables) qu'on a vraiment fait ingurgiter à l'actrice et qu'elle a dû vomir ensuite. Horrible, n'est-ce pas ? Pour les gros plans où les entrailles sortent à toute vitesse il s'agissait bien sur d'une poupée dont une pompe faisait évacuer les tripes.

Pouvez-vous nous parler un peu de L'Al Di La ?

Le thème est le suivant : un hôtel est construit sur une des sept portes de l'Enfer, il sépare ainsi le monde des vivants de celui des morts, mais un jour, les portes sont ouvertes par erreur. Si vous voulez, l'hôtel est en quelque sorte un lieu de passage — mais important — entre l'Enfer et notre monde à nous représenté par une ville et en particulier un immense hôpital. **L'Al Di La** est une histoire mystérieuse où les morts sont au centre du film, mais ce ne sont pas des morts « agressifs » comme dans **Zombi 2**, ils font certaines choses, mais dépendent totalement de l'histoire elle-même dont le thème est très métaphysique, avec cependant certaines scènes d'horreur. Ceci dit, le film n'en étant qu'à son début, il m'est un peu difficile d'en parler maintenant.



Dans les profondeurs souterraines de la cité de Dunwich règne l'enfer des morts-vivants ! (« Frayeurs »)

J'ai voulu reprendre Tisa Farrow, mais c'est une fille un peu bizarre : aux dernières nouvelles, elle était devenue chauffeur de taxi à Manhattan !

Une chose qui semble intéressante dans* L'Al Di La*, c'est votre vision personnelle de l'Au-delà et qui me fait penser à l'Enfer tel que vous le peignez dans la scène finale de* Frayeurs*...

Oui, ces squelettes accrochés aux plafonds de la crypte ont une fonction autre que celle d'horrifier : cela représente une certaine fin et ces morts, souverains, car au-dessus de nos têtes, pourraient bien représenter l'Enfer dans ce lieu fantastique qui n'a rien à voir avec les cryptes traditionnelles. Mais dans **L'Al Di La**, je m'attaquerai à une élaboration encore plus métaphysique de l'Enfer.

La bande sonore fut très importante pour vous dans* Frayeurs *?

Oui, et pas seulement la musique, mais aussi le son, les bruitages, ces cris d'oiseaux, etc. J'ai voulu créer un nouvel environnement sonore à travers ce film et à cet effet, j'ai participé de très près au mixage. J'ai voulu expressément que le son du film soit très fort, car la bande son est elle-même cauchemarderesque !

Et* The Black Cat *?

Je l'ai tourné assez rapidement pour faire plaisir à un ami producteur C'est du fantastique, mais là encore avec un peu d'horreur. En fait, la nouvelle de Poe est très difficile à adapter au cinéma et je m'en suis un peu écarté. Je crois que ce film est surtout pour moi un hommage à ce maître de la littérature fantastique, peut-être également un hommage à Corman.

Je pense que le cinéma fantastique, et en particulier l'épouvante, est en train de renaître actuellement. Beaucoup de gens commencent à apprécier la valeur de ce cinéma. Et votre festival m'a appris quelque chose de nouveau, cette participation du spectateur avec le film, d'une manière aussi étroite. Cela prouve que non seulement le fantastique est un genre surtout destiné aux jeunes, ce dont je suis très content, mais aussi qu'avec une telle réaction, le cinéma populaire, qui est *le* cinéma par excellence, acquiert des lettres de noblesse : tous les spectateurs sont au même niveau et chacun réagit pareillement de quelque pays, origine sociale ou âge soit-il. De la sorte, le cinéma devient ainsi « international » et je crois qu'arriver à un tel résultat est le rêve de tout véritable cinéaste...

Propos recueillis par **Robert Schlockoff**

AUSTRALIE

THIRST

• Il n'est guère habituel, en saisissant son berlingot de lait au réfrigérateur comme d'habitude, de s'apercevoir soudain avec effroi... qu'il contient du sang ! C'est pourtant ce qui arrive à Kate, un matin, au moment de prendre son petit déjeuner. Elle n'aura guère le temps de s'interroger sur les raisons de sa présence, puisque quelque temps plus tard, elle est enlevée et conduite dans un étrange domaine, peuplé d'êtres exsangues aux réactions lourdes et lentes de paralytiques. Et le cauchemar de commencer.

Car tout cela a été scientifiquement mis au point. Convaincra-t-on la jeune femme de boire quotidiennement sa ration de sang et de rester ? En effet, pour les maîtres de ce monde clos dont elle vient de devenir, croit-on d'abord, le cobaye, elle est bien plus : la lointaine descendante de la fondatrice de ce qui s'avère être une véritable secte, dont la croyance intime est que le sang humain constitue une source de vitalité, de puissance, conférant à ceux qui l'absorbent une supériorité et une noblesse particulière par rapport au commun des mortels.

On a donc affaire avec **Thirst** à une variation tout à fait originale sur le mythe du vampirisme, adaptée intelligemment à notre temps, et dont l'un des principaux attraits est de laisser planer jusqu'au bout l'équivoque : sommes-nous en présence d'authentiques vampires qui se sont forgé une morale justifiant leur nature, ou d'hommes qu'une philosophie d'un type particulier a conduits sur les voies du vampirisme au point de les pousser à en adopter les signes extérieurs les plus traditionnels ? — Ils se mettent en effet de fausses canines pour accomplir leurs actes, ceux-ci ne se limitant pas toujours à absorber le sang dans des récipients. La fin sera des plus ambiguës, le rite de la morsure semblant bien être une nécessité pour ceux qui se rangent dans cette secte...

Non moins originale : la façon dont est montrée l'organisation scientifique de ce microcosme peuplé pour une bonne part d'humains normaux, que l'on conduit régulièrement dans des laboratoires pour pomper leur sang, qui sera épuré avant consommation. En fait la vraie force du film est de nous dépeindre une histoire qui pourrait être vraie, si l'on part du principe, démontré par l'expérience, que la folie humaine, quand elles est guidée par le fanatisme des idées, n'a pas de limites.

Quelques séquences particulièrement fortes jalonnent le film, en particulier celle où la jeune femme est poursuivie dans la maison — est-ce un cauchemar ? — et si la fin tire un peu en longueur, elle maintient jusqu'au bout un suspens dont nous nous garderons bien de dévoiler l'issue.

Le personnage campé par David Hemmings introduit par ailleurs une notion humaine à l'intérieur de ce monde inexorable fabriqué de toutes pièces, et le charme de Chantal Contouri, sous les auspices d'un érotisme discret et passager, apporte un peu de douceur dans une atmosphère que chaque séquence alourdit davantage.

Brian May a composé une excellente partition musicale, variée, puissante à point nommé, qui le classe résolument parmi les bons compositeurs de cinéma de notre temps.

Thirst, en un mot, confirme qu'à de rares exceptions près, le cinéma australien, loin de s'épuiser à copier ses prédécesseurs anglo-saxons, a même bien des leçons à leur donner. L'Australie nous offre l'exemple d'un cinéma qui prend d'année en année les allures d'une véritable école. A suivre, et de plus en plus.

Bertrand Borie.

entretien avec **Robert Powell**

• Celui qui fut l'interprète de Ken Russel dans **Tommy** et **Mahler**, de Franco Zeffirelli dans **Jesus de Nazareth**, était cette année l'un des invités du 10e Festival de Paris. Son film **Harlequin** — qui lui a valu le prix d'interprétation masculine et qui a par ailleurs reçu le Prix de la Critique — y était présenté en ouverture. Ce n'était pas toutefois un inconnu des amateurs de cinéma fantastique : on avait déjà pu le voir, voici quelques années, dans **Asphyx** et surtout dans **Asylum**, de Roy Ward Baker. Il était revenu sur nos écrans il y a un peu plus d'un an avec le remake des **39 marches**. Enfin, il vient de terminer le tournage de **The Survivor**, adapté du roman « Celui qui survit », de James Herbert.

Vous comptez dans votre carrière un certain nombre de rôles dans des films d'épouvante ou, plus simplement, des films fantastiques. Ce type de personnage vous intéresse-t-il particulièrement ?

Non. En fait, je n'ai pas participé à un grand nombre de films fantastiques, dans la mesure où **Asphyx** et **Asylum**, que j'ai tournés à peu près en même temps, appartiennent à mes débuts, donc à une période où je dois dire honnêtement que j'étais content quand on me proposait un rôle. **Harlequin** est le résultat d'un certain nombre de facteurs : je n'avais pas travaillé depuis un bon moment et j'éprouvais le besoin de faire un film, et d'autre part, David Hemmings est un grand ami, et c'est lui qui m'a convaincu d'y participer. **The Survivor** est un peu la conséquence du tournage d'**Harlequin** puisqu'il est réalisé par Hemmings. Mais ce n'est pas un film d'horreur. C'est un film plus ou moins fantastique, selon les moments.

Non, contrairement à ce que pourraient faire croire certaines apparences, je ne suis pas particulièrement partant pour jouer dans ce type de réalisation. La raison principale est que ce genre donne rarement au comédien l'occasion d'un travail approfondi, le personnage n'est souvent qu'un véhicule permettant de déclencher dans l'esprit du spectateur des émotions qui se situent elles-mêmes au premier degré. Il n'a pas à fouiller particulièrement la personnalité du personnage pour s'efforcer d'en exprimer la quintessence. Le plus gros travail dans ces films-là incombent plutôt aux techniciens, pour les effets spéciaux par exemple. Mais c'est très rare que sur le plan professionnel, le comédien y trouve son content. En revanche, il y a certains réalisateurs spécialisés dans ce genre avec lesquels j'aimerais travailler, comme Brian de Palma ou John Carpenter.

Dans Harlequin, vous vous êtes trouvé dans un rôle de composition...

En effet, mais c'est un personnage assez exceptionnel par la façon dont il présente de très nombreuses facettes ; il est multiple, et cela rendait le rôle passionnant. Mais si vous prenez un film comme **Alien**, dont je ne nie d'ailleurs ni l'intérêt ni la qualité, vous vous trouvez en présence d'un script dans lequel les personnages sont, je dirai, interchangeables : au niveau de la personnalité, n'importe lequel d'entre eux peut dire n'importe quelle réplique d'un de ses protagonistes, cela n'aura aucune importance ! Cela n'empêche pas qu'au moment du tournage, les comédiens donnent un certain relief aux personnages qu'ils interprètent, mais au niveau du script, il n'y a rien, de ce point de vue précis.

Comment vous étiez-vous trouvé engagé pour Asphyx et Asylum ?

J'avais commencé à me faire un nom à la télévision anglaise au début des années 70, et j'étais devenu assez populaire auprès des spectateurs. C'est essentiellement cela qui m'a servi de tremplin. Mais dans **Asphyx** j'avais un rôle très plat. C'était un film qui traitait du concept de l'immortalité, un film fantastique comportant une sorte de morale somme toute assez banale : l'immortalité n'est pas une nécessité.

Pour Asylum, c'était un peu différent. Votre personnage servait de lien entre les différents sketches : est-ce que cela vous a posé des problèmes particuliers ?

Non, pas du tout. Mais cela a été une expérience intéressante, ne serait-ce que par l'occasion de rencontrer des comédiens comme Herbert Lom, Charlotte Rampling ou Peter

La belle Chantal Contouri, victime d'une secte diabolique (« Thirst », de Rod Hardy)





Robert Powell (aux côtés d'Alain Schlockoff), heureux lauréat du Prix d'Interprétation pour « Harlequin ».

Cushing. Et puis le travail avec Roy Ward Baker était très enrichissant, car il a une grande expérience de réalisateur. Je ne dirai pas que ses mises en scène expriment une réelle personnalité, mais c'est un homme efficace, rapide, qui possède à fond son métier. Si mes souvenirs sont exacts, le tournage d'**Asylum** a duré cinq semaines, peut-être six, ce qui est relativement peu pour un film dont la facture est aussi soignée.

Vous avez par la suite campé deux personnages qui appartiennent à l'Histoire : Jésus et Mahler. Est-ce plus difficile pour un comédien ?

Jésus est typiquement le style de personnage unique, qui n'a son correspondant nulle part. Donc, la question n'est pas de savoir quel est le degré de difficulté : en un sens, je dirai que jouer Jésus est impossible. C'est pourquoi quand on me l'a proposé, ma première réaction a été de refuser. Parce que quand vous vous lancez dans quelque chose — l'interprétation d'un personnage par exemple — vous aimez avoir le sentiment qu'il est possible de gagner complètement la partie. Vous n'y parvenez sans doute jamais, mais vous pouvez vous fixer cela comme but. Mais dans le cas de Jésus, l'image qu'on s'en fait est si vaste, il représente tant de choses, que vous savez que vous ne pourrez même pas approcher d'un tel idéal.
Et puis, après réflexion, j'ai pris le problème sous un autre angle : Jésus est un personnage néanmoins fascinant, c'était l'occasion de travailler avec Zeffirelli. Je me suis dit que finalement, c'était difficile de refuser un tel rôle. Pour revenir plus précisément à votre question, je pense en effet qu'interpréter des êtres qui appartiennent, ou ont appartenu au monde réel, fait surgir des problèmes particuliers, car le public a une idée préconçue de ce qu'ont été ces personnages. Vous ne détenez pas toutes les clés, mais finalement, si vous arrivez à donner une interprétation intéressante en soi, cela devient moins important d'être « conforme ». Donc, selon moi, les problèmes sont plus apparents que réels.

Est-ce que cela ne dépend pas aussi beaucoup du réalisateur ?

Oui, bien sûr, mais si vous travaillez en bonne intelligence, vous tirez également le film dans votre direction, en tant que comédien. Je pense que si quelqu'un d'autre avait interprété Mahler, le film eût lui-même été différent, et pas seulement dans le personnage. Dans le cas de Jésus, je crois que finalement le rôle de Zeffirelli a été plus grand : pas parce qu'il « dirige » ses comédiens, mais parce qu'on était dans un cas où il fallait qu'il intervienne. Je dirai que le Jésus de son film lui revient bien pour 50 %. Et sans lui, je n'aurais pas pu faire ce que j'ai fait. Le personnage tel que je l'interprète s'est édifié très lentement au cours de la préparation du film.

Ne pensez-vous pas qu'il existe deux sortes de réalisateurs : ceux qui portent surtout leurs intérêt sur les comédiens, et ceux qui sont plutôt préoccupés par l'aspect visuel du film — comme Ken Russel, peut-être ?

Ils existent côte à côte... Mais pour moi, le cinéma est un art de l'image, de la composition de l'image. La parole, à la limite, le discours parlé, c'est pour le théâtre, ou la télévision. Par voie de conséquence, l'acteur, au cinéma, doit selon moi faire quelque chose qui est très malaisé, et très irréel : en fait, en créant un certain mouvement, par les positions de son visage, de son corps, par la direction de son regard, il crée un impact visuel. Le problème du comédien de cinéma est de donner une réalité à ce sentiment. A mon sens, n'importe qui est capable de réaliser un film, j'entends au niveau élémentaire ; de dire : je ferai tant de plans ainsi, je placerai ma caméra ici et là, etc. C'est facile.

Voulez-vous dire que jouer au cinéma est plus difficile que jouer au Théâtre ?

Plus difficile, non. Mais cela exige des techniques différentes qui font qu'un bon acteur de théâtre ne fera pas forcément un bon acteur de cinéma. Le théâtre est un art difficile en soi, mais si vous réfléchissez bien, tout l'environnement est fait pour vous aider quand vous êtes sur scène : les spectateurs sont dans le noir, ils ne parlent pas, la scène est en pleine lumière, vous filez la pièce. Au cinéma, c'est l'inverse : tout est fait pour perturber la concentration et le jeu des comédiens. Non seulement vous tournez les scènes sans ordre, mais vous êtes fixés par une ou plusieurs caméras, entourés par des dizaines de gens occupés à des tas d'activités différentes, quand encore vous n'êtes pas dans une pose inconfortable, avec quelqu'un qui projette dans votre visage le vent d'une soufflerie tandis qu'un autre balance des seaux de feuilles mortes qui sont destinées à vous fouetter la face, etc. Dans **Jésus**, par exemple, il y avait presque tout le temps des effets de fumée pour rendre plus diffuse la lumière : la gorge, les yeux étaient affectés par tout cela. La seule consolation que vous ayez parfois c'est d'aller jeter un coup d'œil derrière la caméra pour vous rendre compte de ce que cela va donner. De ce point de vue, j'ai particulièrement apprécié de travailler avec Hemmings, par exemple, car par suite de nos liens personnels, cela a été un travail de collaboration très étroit.

Est-ce que* Harlequin *vous a laissé le souvenir de certaines scènes particulièrement difficiles ?

Oui, et pas forcément des scènes spectaculaires. La scène du dîner, par exemple, m'a laissé un très mauvais souvenir. Le fait de faire croire que vous mangez, alors que c'est faux, avec une caméra parfois très gênante, placée au niveau de la table. Typiquement le genre de scène où rien n'est fait pour vous mettre dans l'ambiance alors que son caractère intimiste nécessiterait une particulière précision de jeu. En revanche, les scènes avec l'enfant m'ont laissé des souvenirs réellement agréables, la scène dans la chambre notamment.

Jouer face à un enfant ne posait pas des problèmes spécifiques ?

Non, pas celui-là, car il faisait exactement ce que je lui demandais de faire... (rires). Non, je veux dire qu'avec les enfants, vous vous trouvez face à une interprétation qui échappe à toute intellectualisation, c'est très spontané, et c'est même parfois un révélateur pour votre propre jeu.

Dans la scène de la réception vous avez donné un caractère très théâtral à votre interprétation. Pourquoi ?

Le personnage est très théâtral par définition. Dans cette scène particulièrement, il fait les choses non pour elles-mêmes, mais pour l'effet qu'elles vont produire. Et son costume, son apparition relèvent du théâtre. Je pense donc qu'outrer cet aspect du jeu dans cette scène précise était la seule solution.

Comment avez-vous été amené à tourner dans un film australien ?

David Hemmings avait tourné dans un film australien — un film fantastique (*). Et quand le producteur, Antony Ginnane a mis **Harlequin** en chantier, quelques mois plus tard, il a redemandé David. Il cherchait pour le rôle principal un comédien de réputation internationale parce que le film était destiné à être vendu dans le monde entier, et David m'a suggéré. Au début j'hésitais un peu car je ne connaissais personne, puis j'ai vu le script, proposé quelques modifications. Quand j'ai su à peu près dans quoi je m'engageais, j'ai accepté.

Et la perspective de tourner dans des pays aussi éloignés que l'Australie, ou peut-être même les Etats-Unis, vous séduit-elle ?

C'est évidemment une ouverture intéressante, mais voyez-vous, fondamentalement, par ma culture, je me sens très

(*) Il s'agit en fait de **Thirst**, programmé également cette année au Festival.



Une variation originale sur le mythe du vampirisme (« Thirst »)

Européen. Je veux dire que je ne recherche pas particulièrement ce type d'extension. Je ne voudrais pas, par exemple, m'expatrier pour ma carrière. Malgré la barrière des langues, je me sens plus chez moi à Paris ou à Rome qu'à New-York.

Comment est né le projet de **The Survivor** *?*

David et moi nous nous entendons très bien, et l'occasion que nous avons eue de jouer ensemble nous a donné l'envie de travailler dans un esprit de collaboration plus étroit encore. Lui avait envie de réaliser un film, nous avons cherché un sujet et nous nous sommes mis d'accord finalement sur ce livre.

Vous avez travaillé au scénario ?

Oui. En fait, il en existait déjà un, tiré du livre d'Herbert. Un scénario dû à David Andrews. Mais il ne nous convenait pas. Nous avons passé plusieurs soirées ensemble, à Londres, à discuter de ce que nous voulions faire du film. Et David Hemmings a finalement réécrit un scénario d'après ce dont nous étions convenus. Mais nous n'avons cherché qu'à conserver l'esprit du livre, qui est très difficile à adapter au cinéma. Le scénario présente de très nombreux changements par rapport à lui.

Combien de temps avez vous travaillé sur ce film ?

David a passé environ trois semaines à la rédaction proprement dite du script — donc sans tenir compte de notre préparation commune — et le tournage s'est fait à peu près en huit semaines.

Pourquoi votre choix s'est-il porté sur ce roman ?

Nous cherchions un sujet qui perturbe, qui effraye, mais qui toutefois ne tombe pas dans l'horreur, ce qui est un compromis parfois difficile à trouver. Au départ nous souhaitions faire un film qui reposât essentiellement sur une atmosphère.

Pourtant, il y a dans le roman de Herbert des scènes d'horreur...

Oui, mais comme je vous l'ai dit, nous avons changé beaucoup de choses : cet aspect en particulier a été considérablement estompé.

Et cela n'a pas posé de problèmes avec l'auteur ?

Cela ne peut pas en poser, puisqu'à partir du moment où les droits sont vendus, il n'a plus à intervenir.

La fin a dû vous embarrasser, car elle n'est pas très cinématographique, à moins de prendre le risque de tomber dans le ridicule...

C'est exact. Elle est bonne dans le roman, mais impraticable au cinéma. Est-elle très différente dans le film... L'idée subsiste si vous voulez, mais tout le film est une adaptation, et non une transcription.

Mais pourquoi n'avoir pas plutôt écrit un scénario original ?

Je n'avais pas le temps, j'avais dans le même moment d'autres projets...

Et vous n'avez pas le sentiment dans un cas comme celui-ci de « trahir » en quelque sorte le livre ?

Non. C'est un livre déjà ancien, et s'il n'a jamais été porté au cinéma c'est sans doute justement parce que ce n'était pas faisable. Je veux dire que c'est un très bon roman au niveau littéraire, mais la vision n'est pas cinématographique. Et puis le sujet nous plaisait beaucoup. Je pense qu'il n'y a pas trahison dès lors que vous vous attachez à transposer d'un genre dans un autre en respectant l'essence de ces deux genres, tout en conservant l'esprit de l'œuvre originale.

Propos recueillis et traduits par **Bertrand Borie**

LE BAL DE L'HORREUR

• Dans l'univers microscopique du collège américain, les festivités en général et les bals en particulier constituent un événement important dans la vie de l'adolescent et la « Prom Night », la soirée de fin d'année est sans nul doute le moment privilégié où chacun peut, une dernière fois avant les vacances d'été, se mettre en valeur et démontrer aux yeux de tous qu'il est le meilleur ; il suffit à cet égard de se souvenir de la scène finale mémorable de **Carrie**, dont la vengeance impitoyable prenait d'autant plus d'ampleur qu'elle répondait à une humiliation publique dans l'univers clos d'une salle des fêtes où tout le petit monde du collège était réuni.

Prom Night (dont certaines situations font étrangement penser à **Carrie**) reprend lui aussi le thème classique de la vengeance en milieu adolescent par l'entremise de quatre enfants à l'aspect angélique qui causeront la mort d'une petite fille en jouant au « tueur » dans le cadre inquiétant d'une maison abandonnée. Cette scène introductrice filmée d'une manière remarquable laisse présager une suite passionnante dans la mesure où nous savons que quelqu'un a assisté au meurtre et que sa vengeance sera terrible.

Malheureusement, dès l'instant où nous faisons le bond de six ans pour retrouver ces enfants meurtriers devenus adolescents, l'œuvre perd tout son intérêt. De gros plans insistants sur un téléphone, directement empruntés à **When a Stranger Calls** permettent de nous présenter les différents protagonistes de l'intrigue dont l'étude psychologique par trop superficielle ne dépasse pas le stade du stéréotype ou du cliché. Seule Jamie Lee Curtis, qui semble décidément se spécialiser dans les œuvres à caractère fantastique, parvient aisément à tirer son épingle du jeu.

Les apparitions fantômatiques du tueur vêtu de noir et armé d'une hache, sa progression inexorable vers ses futures victimes dans les bâtiments déserts de l'école sont assez réussies, de même que la décapitation inattendue d'un des protagonistes dont la tête viendra rouler au milieu des danseurs effarés à la lueur blafarde des spots multicolores qui innondent la scène. En dépit de ces rares moments-choc, l'intrigue cependant a vite fait de se perdre dans les méandres poussifs d'une succession de scènes inutiles dont une interminable séquence disco, qui n'aurait pas été incongrue dans **Saturday Night Fever**, constitue sans nul doute le point culminant, et la révélation finale de l'identité du tueur ne s'avèrera pas une surprise susceptible de réveiller notre intérêt.

A trop vouloir bien faire et dans une tentative louable d'aborder plusieurs genres différents, il semble que les auteurs de ce **Prom Night** se soient singulièrement « fourvoyés » pour aboutir à une œuvre hétéroclite dont les quelques qualités plastiques masquent difficilement le manque d'originalité et les faiblesses du scénario. ***Philippe Ross***

Le « choc final » de « Prom Night »...



LE COULOIR DE LA MORT

• Tout en surenchérissant sur les histoires de hantises, ressuscitées par **The Amityville Horror** et **The Changeling**, **The Evil** s'éloigne de leur intimisme guindé en enfermant non pas un, mais bien une douzaine de personnages dans une maison maléfique dont ils vont être les victimes. Ce nombre confortable qui assure une progression purement événementielle, n'est pas une marque de faiblesse puisque **The Evil** retrouve à peu de choses près la construction dramatique du remarquable **The Haunting** de Robert Wise. Il ne s'agit pas ici d'une expérience de parapsychologie sous contrôle mais seulement d'un week-end de nettoyage, fort peu au goût du démon enfermé dans la cave depuis des temps immémoriaux.

Car la résidence secondaire s'avère être un énorme palace isolé dans les montagnes, bâti de surcroît sur un lieu maléfique (une source tarie) par un millionnaire désabusé, et dont les combles posent des problèmes aux compagnies de désintoxication. On aura reconnu au passage la plupart des éléments de départ de **The Shining**. Mais le couple qui vient ici s'installer dans la bâtisse apparemment vide n'est ni éthylique, ni rempli d'un espoir de renouveau familial, ni parent d'un médium en culottes courtes...

Les héros de Gus Trikonis représenteraient plutôt une parcelle exemplaire de la middle-class américaine forte de sa puissance monétaire et morale. Une manière comme une autre de couper court à tout éventuel prolongement psychologique... **The Evil** est un film subjugué à un fantastique caricatural qui réexplore les ruines du gothique tel que le concevaient les séries B des années 50. Pour éviter les toiles d'araignées qui emplissent les corridors, les personnages marchent, s'entretiennent et s'enlacent, courbés comme des peaux rouges sur le sentier de la guerre.

A la différence des coûteuses naissan-



Un excellent film de série B aux rebondissements multiples (« Le couloir de la mort »)

ces et jeunesses de l'antéchrist, **The Evil** ne cherche jamais à justifier des flamboyantes mises à mort, dans le crépitement du feu céleste paradoxalement utilisé par un démon insolent.

The Evil tire son rythme d'une abondance d'incidents toujours passionnants à défaut d'être correctement intégrés à la trame et dont l'accumulation stimule l'intérêt.

Face à une avalanche de manifestations de l'au-delà, les personnages tentent de conserver leur calme en un savoureux hommage à **L'ange exterminateur** de Luis Bunuel. Les apparitions du spectre diaphane, plus attaché à Canterville qu'à la sinistre Hell House de Richard Matheson, sont essentiellement prétextes à des esquisses de comédies. Les caractères féminins y apparaissent comme des sources de gags, la maison déployant ses secrets à leurs yeux quand leurs maris bassement matérialistes ont précisément le dos tourné. Et lorsqu'elles essayent, après supplications et cris, de convaincre ceux-ci, elles ne reçoivent en échange qu'un réconfort apitoyé. Mais la phallocratie du réalisateur lui dicte des scènes autrement plus farfelues où le démon invisible qui garde des instincts très définis, gifle, « effeuille » et viole une jeune et jolie Noire. Malgré ses colères spectaculaires (l'énorme panneau de bois ouvert à la volée par une puissance dévastatrice), le « monstre » de la maison met une certaine dose de facéties dans ses exploits, d'autant que le diablotin en question a les rondeurs truculentes de Victor Buono.

Bien que l'on ne sache jamais vraiment ce qui va arriver aux malheureux citadins en transumance, **The Evil** trouve son épine dorsale en un discours très libre sur la Paix, ses héros luttant contre le Chaos qui risque à tout instant de s'emparer de la Terre. Le Diable est ainsi vaincu par de bons citoyens auxquels a profité la leçon d'une tranquillité soudain menacée. La perte des valeurs mystiques, représentée par le professeur cartésien (Richard Crenna), aura principalement permis cette libération momentanée du Mal, et c'est d'ailleurs en suppliant Dieu que le héros repenti repoussera l'ange déchu dans ses abîmes. Trikonis ne rasse guère de subtilité pour a sermon rétrograde, le meneur groupe attestant son athéisme lignes de présentation de son but évident du réalisateur est réaffirmer la foi religieuse en co des personnages qui en sont c Diable. Ni plus, ni moins po preuve par le contraire fasse après la démonstration d'un e inefficace, le savant délaissa fameuse du champ énergétique du crucifix passe-partout.

Cependant, la surprise est quand Crenna rencontre un emprunte tout l'attirail saint-su Bien. La créature infernale trôn plet veston immaculé au cen pièce brumeuse, décor allégori culièrement mal cadré par le ca Cette erreur technique n'amoi toutefois, l'hérésie inatendue imagerie équivoque, emplie par dinaire présence comique c Buono.

Christop

SCARED TO DEATH

• **Scared to Death** où Alien découvrant les égouts de Los Angeles ! Né des recherches expérimentales effectuées dans les laboratoires d'une université californienne, un Syngenor (Synthetic Genetic Organism), créature monstrueuse et malfaisante, multiplie les meurtres dans la ville plongée dans les ténèbres, puis regagne son repaire souterrain où elle conserve ses victimes dont elle tire les substances nécessaires à sa survie.

Première œuvre réalisée par William Malone, ce petit film de science-fiction présente de toute évidence un certain nombre de ressemblances avec le chef-d'œuvre de Ridley Scott ; une partie importante du faible budget de l'entreprise a, en effet, été utilisé à l'élaboration et la construction du monstre qui apparaît bel et bien comme un frère jumeau de la créature magnifique crée par Henri Giger ; et les mâchoires d'acier extensibles et meurtrières qui se pointent irrésistiblement vers ses proies innocentes dans une étreinte répugnante accompagnée d'un baiser mortel nous évoquent assurément certaines scènes mémorables du film de Scott ; les couloirs et les coursives aux éclairages glauques et inquiétants du Nostromo étant ici remplacés intelligemment par le labyrinthe visqueux des conduits des égouts.

L'intrigue suit le schéma classique d'une enquête menée par un romancier et un policier courageux qui traqueront le monstre jusqu'à sa destruction finale dans une presse gigantesque dans laquelle il sera écrasé. Malheureusement, l'interprétation assurée par des comédiens de second ordre est fort médiocre, et le scénario multiplie invraisemblances et incohérences ; l'Alien qui a tué plus de vingt personnes épargne ainsi miraculeusement l'héroïne principale pour se contenter de la blesser et de l'abandonner à son sort. Le monstre lui-même n'est pas très réussi de par un côté artificiel assez évident et, alors que dans le film de Scott nous ne l'apercevions que d'une manière fugitive et éphémère, il nous est ici montré sur toutes ses coutures et jusque dans ses moindres détails, perdant par là-même l'aura de mystère et d'angoisse qui faisait toute la force de la créature d'**Alien**.

Un film raté finalement mais qui reste éminemment drôle pour les amateurs d'humour au second degré, et qui nous replonge avec délices dans l'univers suranné des petits films de série B des années cinquante.

Philippe Ross

TERREUR EXTRA-TERRESTRE

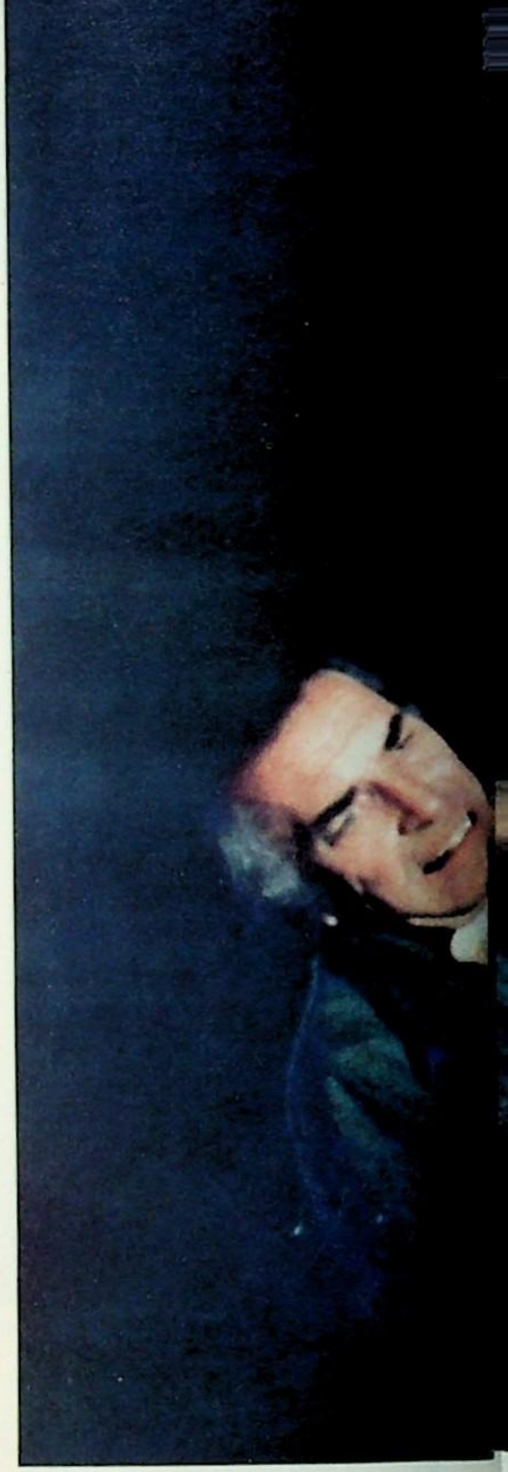
• Les envahisseurs de l'espace ont toujours représenté pour le cinéma de science-fiction une source inépuisable d'histoires plus ou moins semblables, quelles que soient les intentions (bienveillantes ou menaçantes) des « aliens » faisant escale sur la Terre.

A en juger par le nombre incalculable des attaques inattendues d'animaux domestiques ou sauvages (chiens, chats, lapins, rats, chauves-souris...) et d'insectes répugnants (vers, fourmis, araignées, guêpes...) qui ont déferlé sur nos écrans ces dernières années, on peut enfin espérer que les scénaristes de films d'horreur, ayant exploité jusqu'à l'extrême ce filon « animalier », vont maintenant orienter leur imagination vers d'autres « malédictions ».

Terreur extra-terrestre, s'inspirant à la fois des deux thèmes cités ci-dessus, s'apparente, comme **Scared to Death** d'ailleurs, à un genre nouveau, celui de la science-fiction horrifique, dont **Alien** reste, et pour longtemps encore, l'un des plus beaux fleurons. Se sacrifiant également à la tendance actuelle des films mettant en scène des adolescents aux prises avec un mystérieux poursuivant — **Prom Night, Friday the 13th, Don't Go in the Woods** etc. — (n'oublions pas que la grande majorité des spectateurs a moins de 25 ans), cette production pourrait donc être qualifiée de « récupératrice », à force de vouloir rassembler tous les éléments qui contribuèrent au succès de ses prédécesseurs.

Le scénario dont les « actes » vont suivre en apporte la preuve et vient, comme si besoin était, affirmer le manque d'originalité de cette entreprise dont on devine fort longtemps à l'avance (précédant ainsi les acteurs) le déroulement : partis faire du camping au bord d'un lac, en dépit de la mise en garde d'un chasseur, deux des quatre jeunes estivants disparaissent mystérieusement. A la recherche de leurs amis, le couple Greg-Sandy découvre, horrifié, une petite cabane, repaire enfermant les cadavres mutilés d'êtres humains ayant été victimes d'un féroce assassin. Dès lors, l'action se déroulera la nuit, l'obscurité donnant à la nature un caractère encore plus effrayant. Nos deux héros sont attaqués par des « crustacés volants » surgis de nulle part et dont les tentacules s'enfoncent dans la chair pour y pomper le sang ; Ils parviennent à atteindre une auberge accueillante où la rencontre avec un ancien sergent rescapé de la guerre du Viet-Nam, dément en puissance, leur fera prendre la fuite avec, cette fois-ci, deux poursuivants à leurs trousses. Trouvant refuge dans une maison inquiétante et inhabitée, ils seront confrontés à la créature (venue de l'espace ?) chassant les proies humaines. Après beaucoup de morts et de sursauts bien ménagés, place au « happy-end » qui verra l'anéantissement de la méchante créature et laissera la vie sauve à la gentille héroïne.

L'interprétation anonyme des plus jeunes ne donne que plus de valeur à celle des quatre « vilains » hollywoodiens apportant avec eux la caution de sérieux





Martin Landau face à la créature d'épouvante d'une autre planète... (« Terreur extra-terrestre »)

indispensable à tout film (même médiocre) promis à une large diffusion. Si Cameron Mitchell et Neville Brand n'ont qu'un maigre (mais remarquable) rôle de participation, Jack Palance et Martin Landau se partagent, de leur côté, la vedette. Palance, ne tournant presque plus que dans des films fantastiques (**Dracula et ses femmes vampires, The Shape of Things to Come, Hawk the Slayer**...), compose un personnage inquiétant, chasseur solitaire à l'esprit quelque peu dérangé, qui se révélera finalement être un homme bien dévoué puisque sacrifiant sa vie pour sauver celle de la pâlote héroïne. Quant à Landau, il est égal à lui-même, c'est-à-dire excellent, tout comme dans les séries télévisées **Mission impossible** et **Cosmos 1999** qu'il interpréta jadis. Sa voix à la Christopher Lee et son regard halluciné sont quelques-uns de ses traits caractéristiques, tous savoureux. Quel autre que lui pourrait dire, sans déclencher des torrents de rires de la part des spectateurs : « Les aliens ne sont pas humains, vous savez » ; ce qui prouve, par ailleurs, le niveau bien primaire des dialogues et du script.

Cependant, la véritable « star » du film (l'alien) ne se dévoile qu'à la fin (saluons tout de même cette idée entretenant un certain suspens durant plus d'une heure au sujet de l'identité du monstre dont l'ombre inquiétante, aperçue au début, pourrait rappeler, à certains égards, celle d'un Nosferatu longeant les murs) et sa première apparition, à la lueur d'un éclair, restera l'un des meilleurs moments d'épouvante de ce récit...

Quoique ne présentant pas de difficultés majeures, et en dépit d'un budget probablement limité, les effets spéciaux, par leur conception dépouillée et la clarté de leur réalisation, sont à ajouter au crédit de ce film, avec également la photographie nocturne et brumeuse. **Terreur extra-terrestre** pèche par son opportunisme, mais ce manque d'originalité n'est-il pas l'apanage de nombre de réalisations soi-disant sérieuses ? On serait tenté de croire que la pauvreté d'inspiration des scénaristes n'est que le reflet d'un public en perte d'imagination.

Gilles Polinien

YOUGOSLAVIE

LA NUIT DE LA MÉTAMORPHOSE

• Sur un principe que nous avons retrouvé par la suite dans **L'homme à détruire** (cf. E.F. n° 12), **La nuit de la métamorphose** n'est un film intellectuel que dans la mesure où il réclame au public une certaine connaissance de l'histoire contemporaine et de ses grands bouleversements. Et à l'instar de l'œuvre de Veljko Bulajic, ce film est très certainement influencé par les problèmes d'un communisme soviétique toujours plus acharné à balayer les frontières de la très indépendante démocratie yougoslave.

Mais **La nuit de la métamorphose** se pose néanmoins comme une parabole sur les régimes extrémistes en général, par l'acceptation intelligente que la dictature reste la même qu'elle soit celle d'un seul homme, d'un parti ou d'un groupe social. Le paradoxe sous-jacent au titre original (« Le Rédempteur ») est également véhiculé par le générique où s'enchaînent les fragments d'une fresque immense, icône saisissante d'une religion maudite. Car les monstrueux rongeurs humanoïdes de Krsto Papic possèdent bel et bien leur « Bible » et cette fusion enre la référence évangélique et la fable politique dégage ce que peuvent être le rôle des croyances rétrogrades dans l'avènement des pouvoirs dangereux.

Dès la première séquence, la mise en scène s'attache à une reconstitution dans l'imaginaire de la situation de l'Allemagne du Régime de Weimar qui vit la naissance du nazisme. Les discours ronflants d'un maire embourgeoisé résonnent sur les files d'attente au seuil des bureaux de chômage et des soupes populaires.

Le héros, Ivan, est d'ailleurs un romancier qui, par le biais de la fiction littéraire, a décrypté la condition socio-politique de son pays. Ejecté de son habitat, c'est avec un regard de déraciné, d'étranger même, qu'il comprendra l'imminence du péril. Conscient des faillites de l'imagerie soldatesque (emblèmes, parades, uniformes...), Papic ouvre les portes sur le cœur du malaise, le désengagement collectif, en analysant l'emprisonnement de l'esprit et de ses ramifications artistiques par la misère et l'arrêt du progrès qui s'ensuit naturellement. Pour survivre, le romancier est obligé de vendre des livres à des passants, plus préoccupés de leur pouvoir d'achat chancelant que d'une culture en évaporation. Ce tableau présente en filigrane ce qui a aménе le peuple germanique à accepter le nazisme : le goût du confort stimulé par un profond état de crise. C'est précisément en cherchant un endroit pour dormir et donc une sécurité physique que le héros découvre le repaire des « rats ». Cette révélation impressionnante est permise par l'ouverture d'un mur de « paperasses » pouries. La dominante verte de la pellicule yougoslave est retournée à l'avantage de cette peinture de la moisissure triomphante, d'une bureaucratie sclérosée dont la dépouille momifiée masque le péril, de ces amas d'archives entre lesquels déambule une « gestapo » de rats vêtus de soie noire. Le « Rédempteur » trône au bout de ces galeries, dans la clarté maladive d'une fenêtre couverte de chiffres, ingrédients ésotériques d'une conspiration de « ronds de cuir ».

Le terme de fléau est appliqué à cette bureaucratie, lors d'un dialogue de sourds avec un fonctionnaire méprisant, occupé à imaginer un plan de dératisation. Mais, quand elle prend l'apparence d'égoutiers, cette administration ne tue que les rats cannibales inventés par un vieux savant anarchiste. Le service public n'est qu'une illusion et les taches coutumières sont animées par de sournois complots. Le gag du numéro de téléphone, donné par le bureau des renseignements après une précision futile (« La jeune fille s'appelle Sonya et vit chez son père »), sous-entend que tous les citoyens sont contrôlés et leur situation familiale soigneusement répertoriée.

La grande nuit de la Crise libère des créatures cauchemardesques qui s'emparent de l'apparence concrète des personnages-clé de l'administration humaine grâce à la faiblesse de celle-ci. Ainsi, dans l'enceinte de ses bâtiments, le héros est apte à observer cette fête dont il n'avait jusqu'alors perçu que des ombres, orgie sordide où les faciès murins surgissent de sous l'épiderme et les habitudes de notre réalité. On pense à Mabuse quand une silhouette ominipotente réclame des comptes à cette élite spécialisée dans le meurtre et disséminée dans les postes les plus divers comme le prouve la multiplicité des habits arborés, du complet-veston au smoking.

Traqué et en alerte, le romancier est à l'« écoute » de ce fascisme signifié entre autres par un inoffensif air d'accordéon. Dans la tranquillité d'un bar, un rat mord la jambe de la jolie Sonya et, dès lors, le quotidien se fissure pour rendre le moindre attroupement suspect et inquiétant. Des maquillages, souvent imperceptibles, agrandissent les oreilles et creusent les faciès d'une figuration choisie avec grand soin.

L'univers où se déroule le récit répond à la démence silencieuse des perspectives et des couleurs, exposée par l'incroyable tableau boschien du générique. Avec astuce, il se réfère au cinéma allemand pré-nazi grâce à la photographie qui parvient à synthétiser le pastel et des éclairages expressionnistes sur les murs, les corridors et les routes, noyés de flous tels de lointains souvenirs de la réalité. Dans ces images d'aquarelles fortes ou d'éclaboussures d'encre noire, marchent sans but des silhouettes gigantesques et mécaniques, surmontées de chapeaux exentriques, aux visages parfois ensanglantés et aux membres souvent liés par les bras puissants d'une police secrète et omniprésente. Ainsi, s'impose le monde que le héros retrouve à la sortie des égouts que lui avaient ouverts un commerçant au chômage, agent du gouvernement par nécessité.

Le « nazi » est devenu métaphoriquement une créature non-humaine qui a pris une apparence quotidienne pour proliférer à son aise dans un chaos social, précisé sous le terme d'épidémie. Papic envisage cette évidence sous l'angle philosophique puisque le « rat » est ici bien plus l'incarnation d'un désir négatif qu'un simple ennemi physique. Il est en quelque sorte le mauvais penchant de l'âme humaine soudain libérée et autonome. Nous avons donc affaire à une approche sensiblement différente de celle de Don Siegel, à l'époque de **Invasion of the Body Snatchers**. Mais, si l'Americain s'en remettait inévitablement aux vertus de l'action patriotique, le Yougoslave pêche par naïveté anarchiste. L'attentat à la bombe est préconisé sous la forme de flacons de poison délitères qui abattent les simulacres d'hommes sous ces bombardements symboliques ; ne tombent que les coupables, ce qui donne à l'explosif le choix de l'idéologie qui a allumé sa mèche.

Cependant, il s'agit en fait du seul défaut d'un itinéraire qui s'achève sur une touche de réalisme, indispensable à l'impact du « message ». A l'instar du film de Siegel, **La nuit de la métamorphose** voit le héros confronté à sa compagne, mutée en une horreur insidieuse. Néanmoins le principal danger des régimes extrémistes ne résiderait-il pas dans la folie qu'ils provoquent et entretiennent dans le camp de la riposte ? Le remède peut bien être le poison et donc la violence, mais le réalisateur croit essentiellement au phénomène de contre-culture quand celui-ci s'oppose à ce qui demeure d'un patrimoine affadi par la décadence et conduit par des idéologies intolérantes. En mourrant, le « Rédempteur » annoncera néanmoins une succession prochaine.

C'est également l'avertissement que nous lègue Krsto Papic en terminant son film sur l'image du héros attaché aux traces d'une Sonya sans doute fausse. L'ordre des rats est réparti dans les ténèbres mais il en ressortira, un jour prochain...

Entre la charybde nazie et la Scilla totalitaire, le monde du « Rédempteur » n'a pas l'évanescence du souffre mais la consistance d'un « rideau de fer ».

Christophe Gans



Licorne d'Or, « La nuit de la métamorphose » est un conte fantastique admirablement réalisé par Krsto Papic.

**Festival International de Paris
du Film Fantastique
et de Science-Fiction**

Les catalogues illustrés
des précédents Festivals
(1976, 1977, 1978, 1979, 1980)
sont en vente à Publi-Ciné,
92 Champs-Elysées 75008 Paris
Prix de chaque exemplaire : 15 F (en timbres-poste)

CONCOURS D'AFFICHE : 11e FESTIVAL DE PARIS

A l'occasion du 11e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, qui se tiendra du 12 au 22 novembre prochain, les organisateurs ont décidé de lancer un grand concours de poster ouvert à tous.

Les affiches devront être au format (réel ou proportionnel) 60 × 80, en couleurs (sans titrage), et nous parvenir avant le 1er juin, à Media-Presse Edition, 92 Champs-ELysées, 75008 Paris.

L'œuvre sélectionnée deviendra le « poster officiel » du 11e Festival et son lauréat sera primé. Tous renseignements : 624.04.71.

Notre prochain rendez-vous :

12 au 22 novembre 1981

**pour le 11e Festival International
de Paris du Film Fantastique
et de Science-Fiction**

Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, organisé sous le haut patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture, de la Ville de Paris, du Ministère des Affaires Etrangères et du Centre National de la Cinématographie, aura lieu, pour sa onzième année consécutive, à Paris, du 12 au 22 novembre 1981.

Le Festival présentera une vingtaine de longs métrages inédits en compétition, une rétrospective, une série informative et des courts-métrages français. La souscription aux abonnements sera ouverte dès le mois de septembre. Les futurs participants peuvent déjà s'inscrire, ils recevront les informations nécessaires. Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.

**11e Festival International de Paris
du Film Fantastique et de Science-Fiction**

Siège : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly-sur-Seine, France
(Tél. : 624.04.71).

La Rétrospective Amicus

• Créée en 1959 par Max Rosenberg et Milton Subotsky, la firme Amicus devint rapidement la principale concurrente de la Hammer en se spécialisant également dans le Fantastique et plus précisément dans les films à sketches, qui firent d'ailleurs appel à de nombreux artistes — acteurs ou techniciens — de la Hammer. Le Festival lui a consacré un hommage fort justifié comprenant cinq productions (dont trois ne sont jamais sorties en France dans le circuit commercial).

• **City of the Dead** de John Moxey — 1960 — est une conventionnelle mais passionnante histoire de sorcellerie bénéficiant d'une admirable photo en scope noir et blanc, où Christopher Lee incarne un docte professeur se révélant membre d'une secte satanique dirigée par la propriétaire d'une paisible auberge de village. La séquence d'ouverture — mise à mort, sur le bûcher, d'une sorcière qui avant de trépasser pactise avec Lucifer tandis que la foule scande lugubrement « Burn, witch, burn » — donne le ton, lugubre et angoissant, qui ne faiblit pas jusqu'au dénouement, quoique le scénario nous prive de l'héroïne bien avant la fin du drame. De très beaux décors hantés par une brume « cormanienne » valorisent l'action qui nous fait parfois songer à **La malédiction d'Arkham**.

• **Scream and Scream (Lâchez les monstres)** de Gordon Hessler — 1969 — mêle l'allégorie politique à une plus traditionnelle histoire de créatures artificielles, scénario à multiples facettes, pas toujours très cohérent quoique d'une originalité certaine. L'œuvre accuse aujourd'hui quelques longueurs, notamment dans la séquence de la poursuite du tueur, se terminant par la vision extraordinaire de l'homme (?) grimpant sur les rochers à la manière d'une araignée. Les trois grands noms qui sont réunis au générique n'occupent pourtant pas souvent l'écran ; à signaler l'apparition de Michael Gothard, tueur synthétique au regard halluciné.

• Avec **The House that Dripped Blood (La maison qui tue)** de Peter Duffell — 1970 — nous entrons dans la catégorie des films à sketches sur un script de Robert Bloch illustrant quatre histoires de son cru. Ici, une vieille demeure relie les différents drames décimant ses occupants. C'est tout d'abord un romancier (Denholm Elliott) qui s'imagine sombrer dans la folie en voyant se matérialiser l'un de ses personnages, un tueur impitoyable. Il est en réalité victime d'un complot ourdi contre lui par sa femme... qui en sera aussi victime. Après quoi, Peter Cushing entre en scène pour une sombre histoire se déroulant dans un musée de mannequins de cire, mais c'est avec le troisième sketche, animé par Christopher Lee, que le fantastique classique reprend ses droits grâce au personnage d'une fillette-sorcière dont le père (Lee) deviendra la victime après avoir vainement prévenu la gouvernante du danger mortel constitué par l'enfant à l'angélique apparence. Ce sketch serait le meilleur... s'il n'y avait le suivant qui est un petit chef-d'œuvre humoristique dont le vampirisme sert de prétexte : un acteur spécialisé dans les rôles de vampires devient réellement vampire après avoir fait l'acquisition d'une cape chez un mystérieux antiquaire. Sur ce canevas est brodé un bref affrontement entre l'acteur (John Pertwee) et sa belle partenaire (Ingrid Pitt) qui deviendront les occupants nocturnes et définitifs de la maison, après quelques savoureux dialogues égratignant les fabricants de films fantastiques. L'ensemble est de bonne facture et se revoit avec le même intérêt.

• Mais grâce à **The Vault of Horror** de Roy Ward Baker — 1972 — le film à sketches atteint le niveau le plus élevé de la qualité, avec cinq histoires sublimes de concision, d'efficacité, d'impact comique ou tragique, bref, cinq petits chefs-d'œuvre qui se sont amalgamés pour en constituer un grand. Cette fois, c'est le producteur Milton Subotsky, auteur du scénario, qui doit être crédité de la haute tenue des histoires imaginées, Baker les ayant mises en scène avec son sens inné de l'image percutante ne dépassant jamais la juste mesure, même dans les moments les plus sanglants. Le sketch de l'assassin (Daniel Massey) devenant victime d'une assemblée de vampires, ouvre le bal d'agréable manière. Il comporte une vision étonnante, au trucage très ingénieux : le rideau écarté, révélant une grande glace dans laquelle notre assassin se reflète seul alors qu'il est entouré par plusieurs personnages (on trouvait une situation identique dans le célèbre **Bal des vampires** de Polanski). Vient ensuite le sketch inénarrable du vieux célibataire trop méticuleux, récemment marié et obsédé par la notion de l'ordre (une place pour chaque chose et chaque chose à sa place) au point de rendre folle sa malheureuse épouse qui l'occira, le coupera en morceaux et classera chaque morceau dans un bocal soigneusement étiquetté. Il faut voir Terry Thomas s'indigner et Glinys Johns se recroqueviller sous les réprimandes jusqu'à son acte meurtrier final, pour comprendre ce qu'est réellement l'humour noir britannique, ici splendidement illustré. Le troisième sketch met en scène Curd Jurgens qui veut s'approprier le secret d'un fakir hindou et en sera la victime, la corde magique finissant par l'étrangler : probante démonstration d'efficacité, l'histoire étant assez brève et fort bien conduite. Le quatrième sketch renoue avec l'humour noir, un farceur (Michael Craig) jouant les enterrés vivants pour jaillir de son cercueil et effrayer ses amis, mais il n'avait pas prévu que le fossoyeur, loin d'être terrorisé par sa « résurrection », l'expédierait réellement dans l'au-delà d'un seul coup de pioche ! Vient enfin la cinquième et dernière histoire, celle d'un peintre (Tom Baker) dont les tableaux se matérialisent et qui périra au moment où son propre portrait sera détruit par la chute d'une verrière : à elle seule, cette extraordinaire aventure constitue une perfection et une leçon de cinéma sobre, concis, sans l'ombre d'un défaut. Du très grand art, du très grand fantastique purement visuel, les rares dialogues, indispensables, ne rompant nullement le rythme du déroulement inexorable de l'action.
Ces cinq récits sont les rêves de cinq personnages réunis dans une salle souterraine, la fin nous révélant qu'il s'agit bien de la réalité, tous cinq ayant raconté, en fait, comment ils sont morts, leur apparence charnelle s'estompant alors dans le néant. Rarement film à sketches fut aussi admirable ; sans doute s'agit-il du meilleur, depuis le **Dead of Night** de fameuse mémoire.

• La rétrospective Amicus s'acheva avec **And Now the Screaming Starts**, du même Roy Ward Baker — 1973 — sombre histoire d'une malédiction familiale où une main coupée joue un rôle essentiel. La jeune Stephanie Beacham est la victime innocente d'une vengeance posthume qui la fera accoucher d'un enfant manchot, Peter Cushing incarnant un spécialiste de l'occultisme qui ne pourra empêcher la destinée de s'accomplir. Les scènes de terreur sont brutales autant qu'imprévisibles (la main jaillissant du portrait), le tout étant très soigné, photo, décors, costumes et musique, comme dans une production Hammer. On jurerait, si l'on ne voyait pas le générique, avoir affaire à un Hammer-Picture, que ce soit par le fond ou par la forme.

• Cette rétrospective Amicus fut bien un excellent moment du Festival : elle se justifiait par la qualité des œuvres sélectionnées, et a permis aux spectateurs français de mieux connaître une firme grâce à laquelle le cinéma fantastique britannique ne s'est pas limité à la seule Hammer, se hissant à un niveau qualitatif et quantitatif jamais vu auparavant.

Pierre Gires

La terrifiante « City of the Dead »





« And Now the Screaming Starts »
(Stephanie Beacham)



L'admirable « Dr. Phibes », magistralement campé par Vincent Price.

Ingrid Pitt, séduisante vampire déchaînée (« La maison qui tue »)



Géneriques des longs métrages en compétition

APOCALISSE DOMANI/VIRUS
Italie/Espagne, 1980. ***Réal.*** : Antonio Margheriti. ***Sc.*** : José L. Martinez et Dardano Sacchetti. ***Ph.*** : Fernando Arribas. ***Mus.*** : Alessandro Brocksteiner. ***Prod.*** : New Fida/Jose Frade. ***Int.*** : John Saxon, Elisabeth Turner, Giovanni Lombardo Radice, Cinzia de Carolis, Ramiro Oliveros, Tony King, May Heatherley. Eastmancolor. 93'.

LE BAL DE L'HORREUR (PROM NIGHT)
USA 1980. ***Réal.*** : Paul Lynch. ***Sc.*** : William Gray, d'après une hist. de Robert Gunza Jr. ***Ph.*** : Robert New. ***Mus.*** : Carl Zittrer, Paul Zaza. ***Prod.*** : Simcom Production. ***Int.*** : Leslie Nielsen (Mr. Hammond), Jamie Lee Curtis (Kim), Casey Stevens (Nick), Eddie Benton (Wendy), Antoinette Bower (Mrs. Hammond), Michael Toug (Alex), Robert Silverman (Sykes). Couleurs. 91'.

THE BUTTERFLY MURDERS
Voir critique et fiche technique dans E.F. n° 14, p. 44.

LA CHASSE SAUVAGE DU ROI STAKH (DIKAIA OKHOTA KOROLIA STAKHA)
U.R.S.S. 1980. ***Réal.*** : Valeri Roubintchik. ***Sc.*** : Vladimir Korotkevitch et Valeri Roubintchick. ***Ph.*** : Tatiana Loguinova. ***Mus.*** : Evgueni Glebov. ***Prod.*** : Belarousfilm. ***Int.*** : Boris Plotnikov, Valentina Chendrikova, Elen Dimitrova, Roman Filippo, Boris Boris Khmelnitski, Albert Filosov. Couleurs. 100'.

CONTAMINATION
Voir critique et fiche technique dans E.F. n° 13, p. 45.

LE COULOIR DE LA MORT (THE EVIL)
U.S.A., 1978. ***Réal.*** : Gus Trikonis. ***Sc.*** : Gus Trikonis. ***Ph.*** : Mario Dileo. ***Mus.*** : Johnny Harris. ***Prod.*** : Picturemedia. ***Int.*** : Richard Crenna, Joanna Pettet, Andrew Prine, Carril Yates, Victor Buono. Couleurs. 96'.

FRAYEURS (LA PAURA)
Italie, 1980. ***Réal.*** : Lucio Fulci. ***Sc.*** : Dardana Sarchetti et Lucio Fulci. ***Ph.*** : Sergio Salvati. ***Mus.*** : Fabio Frizzi. ***Prod.*** : Dania Film/Medusa/National Cinematografia. ***Int.*** : Christopher George, Katherine MacColl, Carlo de Mejo, Janet Agren. Couleurs. 90'.

THE GODSEND
Voir critique, entretien et fiche technique dans E.F. n° 13, p. 41.

HARLEQUIN
Voir critique et fiche technique dans E.F. n° 13, p. 38.

HAWK THE SLAYER
G.-B., 1980. ***Réal.*** : Terry Marcel. ***Sc.*** : Terry Marcel et Harry Robertson. ***Ph.*** : Paul Beeson. ***Mus.*** : Harry Robertson. ***Prod.*** : I.T.C. ***Int.*** : Jack Palance, John Terry, Harry Andrews, Annette Crosbie, Patrick Magee, Ferdy Mayne, Graham Stark. Couleurs. 93'.

INN OF THE FLYING DRAGON
Suède/Irlande, 1980. ***Réal.*** : Calvin Floyd. ***Sc.*** : Yvonne et Calvin Floyd, d'après le roman « The Room at the Flying Dragon » de Sheridan Le Fanu. ***Mus.*** : Ragnar Gripe. ***Ph.*** : Jiri Tirl, Tony Forsberg. ***Prod.*** : Aspekt Film/National Film Studio of Ireland/Svenoka Filminotitutet. ***Int.*** : Per Oscarsson (Colonel Gaillard), Patrick Magee (Marquis), Marilu Tolo (Comtesse Elga), Curd Jurgens (Comte St Alyre). Eastmancolor. 95'.

MACABRE
Voir critique et fiche technique dans EF n° 13, p. 46.

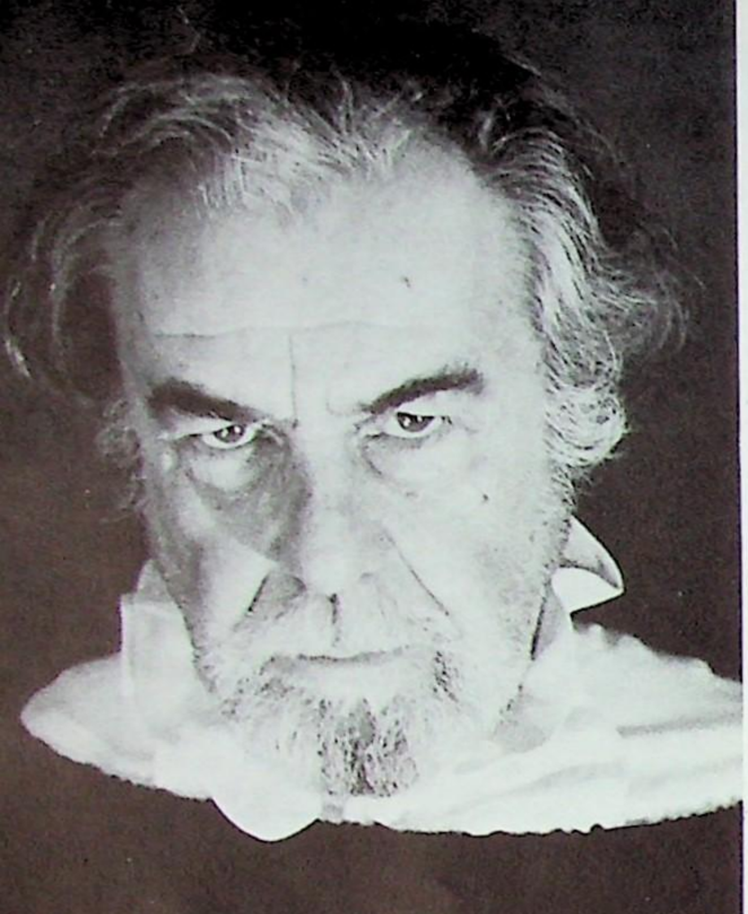
LA NUIT DE LA METAMORPHOSE (IZBAVITELJ)
Yougoslavie, 1977. Réal. : Krsto Papic. ***Sc.*** : Ivo Bresan, Krsto Papic, Zoran Tadic. ***Ph.*** : Ivica Rajkovic. ***Prod.*** : Jadran Film/Croatia Film. ***Int.*** : Ivica Vidovic, Mirjana Majurec, Relja Basic, Fabijan Sovagovic. Couleurs. 90'.

SCARED TO DEATH
U.S.A., 1980. ***Réal.*** : Bill Malone. ***Sc.*** : William Malone, d'après une hist. de Robert Short et W. Malone. ***Ph.*** : Patrick Prince. ***Mus.*** : Tom Chase et Ardell Hake. ***Prod.*** : Malone/Lone Star Production. ***Int.*** : John Stinson, Diana Davidson, David Moses, Toni Jannotta, Mike Muscat, Walker Edmiston, Pamela Bowman. Couleurs. 90'.

TERREUR EXTRA-TERRESTRE (WARNING)
U.S.A., 1980. ***Réal.*** : Greydon Clark. ***Sc.*** : Lyn Freeman et Daniel Grodnik. ***Ph.*** : Dean Cunday. ***Mus.*** : Dan Wyman. ***Prod.*** : Greydon Clark Production. ***Int.*** : Jack Palance, Martin Landau, Tarah Nutter, Chris Nelson, Cameron Mitchell, Neville Brand, Sue Ann Langdon, Ralph Meeker, Lynn Theel, David Caruso, Darby Hinton. Couleurs. 80'.

THIRST
Australie, 1979. ***Réal.*** : Rod Hardy. ***Sc.*** : John Pinkne. ***Ph.*** : Vincent Monton. ***Effets spéciaux*** : Conrad Rothman. ***Prod.*** : Tony Ginnane. ***Int.*** : Chantal Contouri, David Hemmings, Lulu Pinkus, Amanda Muggleton, Henry Silva, Robert Thompson, Rosie Sturgess, Max Phipps, Shirley Cameron, Rod Mullinar. Eastmancolor. Panavision. 96'.

I VIAGGIATORI DELLA SERA
Italie, 1980. ***Réal.*** : Ugo Tognazzi. ***Sc.*** : Sandro Parenzo, Ugo Tognazzi, d'après le roman de Umberto Simonetta. ***Ph.*** : Ennio Guarnieri. ***Mus.*** : Toti Soler et Xavier Battles. ***Prod.*** : Juppiter Generale Cinematographica. ***Int.*** : Ugo Tognazzi, Ornella Vanoni, Corinne Clery, Roberta Paladini, Pietro Brambilla, José Luis Lopez Vasquez, William Berger. Couleurs. 110'.



CATTOLICA 1980

Le Premier Festival International du Film de Mystère

C'est du 9 au 14 Septembre dernier que s'est déroulé à Cattolica, agréable station balnéaire de la Côte Adriatique Italienne, le 1er festival du film de Giallo et de Mystère. Entendez par « Giallo », qui se traduit par « jaune », un cinéma policier proche des thrillers hitchcockiens. « Giallo » voit l'origine de son appellation dans ces séries policières de poche aux couvertures jaunes où paraissent aussi bien Chandler que Agatha Christie. Depuis, le terme de Giallo a été quelque peu galvaudé : en bande dessinnée, il définit ces « fumetti » où apparaissent des assassins sadiques tels Kriminal, Diabolik ou, justement, Sadik ; au cinéma italien, il est appliqué aux premiers films de Dario Argento et à certains Bava (Six femmes pour l'assassin, La fille qui en savait trop). Pour Felice Laudadio, le dynamique organisateur de ce jeune festival, le but de celui-ci est « de tenter de définir, à travers deux courants cinématographiques, le policier et le mystère, une certaine image que se fait le cinéma de la réalité, vue au travers de l'irrationnel, voire du fantastique ». A partir de ce qui se voulait au départ un rapprochement entre un cinéma policier de facture classique et le cinéma de mystère, il semble finalement que le festival de Cattolica ait laissé la part belle au fantastique puisque 7 des 9 films présentés en compétition relevaient de ce domaine.

LA COMPÉTITION

Il est permis de regretter une faiblesse certaine dans la sélection des films : on y trouve ainsi pèle-mêle des films affligeants (**En Mil Pedazos**), des œuvres vieilles de trois ans (**Zoo Zero**), ou des TV films (**Raconto D'Autunno**). Par ailleurs, rares sont ceux ayant un quelconque lien avec le cinéma policier qui est finalement à la base de cette manifestation.

Passons donc rapidement sur **En Mil Pedazos**, qui n'a comme seule qualité que d'être l'unique film policier du festival ; passons également sur **Un homme en fuite**, énième récit du voyage d'un homme d'âge mur (et quelque peu perturbé) et d'une fillette, au scénario inexistant, et enfin **Zoo Zero** où Catherine Jourdan et Klaus Kinski se complaisent une nouvelle fois à gâcher leurs talents à l'écran, dans un exercice de style photographique, dépourvu d'intérêt.

On a déjà beaucoup écrit sur **Friday the Thirteenth**, le film de Sean Cunningham, connu pour avoir produit le cruel **Last House on the Left** de Wes Craven : notamment qu'il s'agissait là d'un produit médiocre sans aucun intérêt, mal interprété, une triste copie de films à psycho-killers tels **Halloween**. Tout cela est exact, le scénario ne présente aucune originalité (une dizaine de teenagers sont réunis un Vendredi 13 au fin-fond d'une forêt pour retaper une auberge de jeunesse ; ils seront décimés par un maniaque les uns après les autres) et Cunningham agace avec ses acteurs insipides et sa manie d'utiliser d'une manière forcenée la caméra subjective. Par ailleurs, il serait dommage de penser que l'immense succès du film aux USA est dû au fait qu'il s'agit là du premier film de « gore » distribué par une « major » ou que le Vendredi 13 constitue quelque chose de très important pour l'Américain moyen (comme Halloween ou les fêtes de fin d'années universitaires qui sont à la base de **Prom Night** ou **Carrie**). En effet, le film est captivant, malgré tous ses défauts, et ce, grâce à la présence de Tom Savini : maquilleur dément, passionné depuis toujours par les films d'épouvante et qui est allé jusqu'à donner à son fils le prénom de Lon en hommage à Chaney. Savini s'est fait connaître du grand public par les maquillages des morts-vivants du **Dawn Of The Dead** de Romero. Il confirma par la suite sa réputation galopante avec **Maniac** (cf. interview de W. Lustig, E.F. N° 14) et participe actuellement au nouveau Romero, **Knight Riders**.

Ici, Savini a effectué des prouesses absolument géniales, telle la scène où l'on voit un garçon allongé sur un lit : sa poitrine est nue, et s'anime suivant la palpitation de son cœur lorsqu'une flèche, par en-dessous, vient trouer son corps tandis qu'une main aggrippe ses cheveux et qu'une seconde l'égorge soigneusement. L'une des particularités de Savini est qu'il ne se cantonne pas aux trucages, mais dirige également lui-même la caméra pour ces scènes, et cela donne dans **Friday The 13th** deux scènes-choc terrifiantes. Dario Argento, invité avec son ami Lamberto Bava, au festival de Cattolica, ne tarit pas d'éloges pour Savini, nous confiant qu'il est, dans sa spécialité, le chef de file de cette nouvelle vague horrifique, et assurément le meilleur (Dario se considère en effet, malgré son jeune âge, comme faisant partie de l'ancienne génération !).

L'URSS nous présenta le très beau et inquiétant **Chasse Sauvage du Roi Stakh**, au climat morbide, curieux essai de cinéma d'épouvante jalonné de nombreuses idées (la horde filmée d'une manière surréaliste et qui n'est pas sans rappeller les morts-vivants de la série portugaise des Templiers), mais au rythme parfois déroutant. Toutefois, ses indéniables qualités lui valurent le Grand Prix du Festival de Cattolica.

Il est important de savoir l'aspect essentiel que joue la Radio-Télévision Italienne actuellement pour nombre de réalisateurs de ce pays déserté par ses plus grands producteurs (Carlo Ponti, Dino De Laurentiis) et qui traverse une difficile crise cinématographique. Beaucoup de réalisateurs, pour continuer à travailler, se voient contraints de signer des films pour la RAI (ce fut ainsi le cas pour le dernier film de Mario Bava, **La Venus d'Ile**, qui a peu de chances de jamais apparaître chez nous, puisqu'étant tourné en 16 mm). Celle-ci présenta par ailleurs à Cattolica plusieurs essais de films policiers/mystères ainsi qu'un médiocre film fantastique, **La Casa della Follia**, inspiré par une nouvelle de Richard Matheson. La RAI nous proposa en compétition officielle le film **Raconto d'Autunno** d'après le livre de Tomasso Landolfi : « Un homme, fuyant une guerre en un temps et un pays indéfinis, arrive dans un château uniquement habité par un vieil homme qui, tous les soirs, pratique un cérémonial magique pour

Fernando Rey dans « Racconto d'Autunno » de D. Campana.

faire revivre sa femme défunte au travers d'un tableau. Le soldat, lorsqu'il réalise qu'il tombe amoureux d'un spectre, fuiera épouvanté... puis reviendra, à la mort du vieillard, prendre la place de ce dernier. » Il s'agit là d'un film de facture classique, un conte onirique visiblement inspiré par les poèmes de Poe. Malheureusement, la pauvreté des moyens mis à la disposition du réalisateur Domenico Campana et l'interprétation quasi-ridicule de Fernando Rey desservent un essai italien sympathique, sinon original, de cinéma fantastique.

Nous ne reviendrons que brièvement sur **La Maladie de Hambourg** pour souligner les nombreuses qualités de ce film, le meilleur et le plus savoureux du festival où se marient avec bonheur un constat féroce sur la mesquinerie et la veulerie des gens face à une catastrophe et un certain humour « panique » servi par un Arrabal démentiel. Le film rappelle sans aucun doute le **Crazies** de Romero, (portrait d'une société repliée sur elle-même et qui se doit d'éliminer les « fous ») mais a le mérite ici, de garder son rythme limpide pendant toute la durée de la projection, et de s'éviter les jugements de valeur démagogiques que Roméro croit bon insuffler à tous ses films.

Dernier film de la compétition, **The Ninth Configuration**, est l'œuvre de William Peter Blatty qui écrivit et produisit **L'Exorciste**. Le film bascule constamment entre la comédie, le fantastique et le drame, de sorte que le spectateur finit par oublier le contenu même du film pour se laisser aller à admirer les incroyables performances d'acteurs tels Stacy Keach, Scott Wilson et Jason Miller. Eux-mêmes sont entourés par quelques « second-plans » inquiétants du cinéma fantastique comme Neville Brand et Joe Spinell. Les séquences de rêves, poétiques, alternent avec d'autres de grande émotion et il serait malheureux qu'un film un peu long, mais gonflé de sensibilité, ne sorte pas sur les écrans parisiens.

LES RÉTROSPECTIVES

Outre la rétrospective de la RAI qui nous présenta, en fantastique, **La Casa Della Follia**, **Raconta D'Autunno** et un très mauvais film d'horreur — **La Paura** (à ne surtout pas confondre avec le nouveau Lucio Fulci), le festival de Cattolica rendit hommage à Philip Marlowe, le célèbre « privé » créé par Raymond Chandler avec la reprise de la quasi-totalité des films où il apparaît dont les deux versions de **Farewell My Lovely**, **The Big Sleep**, **The Long Goodbye**, le magnifique **Lady of The Lake** et le méconnu **The Brasher Doubloon** de John Brahm à qui nous devons les terrifiants **Hangover Square** et **Jack The Ripper**. Autour de cette rétrospective, plusieurs débats sur Raymond Chandler, dont un, particulièrement intéressant (puisque établissant le parallèle entre Chandler et les films de giallo) préparé et lu par Argento lui-même.

L'autre hommage — qui nous touche de plus près —, fut celui réservé à Mario Bava, qui nous a quitté l'été dernier. Six films parmi ses plus importants furent présentés dont seul manquait (il était initialement prévu, mais le film semble devenu invisible) **Le corps et le fouet**.

Les 3 visages de la peur est l'un des rares films de Bava ayant eu, avec **Le masque du démon**, du succès de son vivant. Contrairement à bon nombre de « films à sketches », celui-ci semble avoir plutôt gagné en vieillissant et permet de vérifier, s'il en était encore besoin, le soin extrême qu'apportait Bava à tous les aspects techniques de ses films et en particulier, les décors, les éclairages et, bien sûr, la photo, qui fut son premier métier. En tant que chef-opérateur, Bava créa un véritable style, baroque, où dominent des couleurs vives rouge bleu, style qui marquera celui du cinéma italien, des années 60 à nos jours, puisque aussi bien Argento dans **Inferno** (où collaborèrent Mario et Lamberto Bava) ou Lucio Fulci dans **La Paura** rendent encore aujourd'hui hommage à celui qui fut un des trois maîtres du fantastique des années 60 (avec Corman et Fisher).

Ce qui étonne jusqu'à séduire, également, chez Bava, c'est cette cruauté omniprésente dans son œuvre : cruauté mêlée à l'humour dans le sourire diabolique qu'arbore Karloff dans le sketche des « Wurdalaks », et celle emprunte de sadisme, dans le sourire de la morte (un rictus effroyable) dont le silence est troublé par le bourdonnement obsédant d'une mouche ou le bruit continu d'une goutte d'eau.

Cependant, c'est bien avec **Operazione Paura** que Bava accomplit son œuvre la plus achevée à travers la peinture d'un village poursuivi par une malédiction prenant les traits d'une petite fille perverse : les scènes les plus troublantes et inquiétantes, revêtent les parures d'une beauté vénéneuse. Ainsi ce plan où l'on voit la caméra plonger de haut en bas plusieurs fois, puis se stabiliser : une autre caméra, placée un peu derrière, se recule alors pour nous faire contempler une balançoire vide, mais dont de légers mouvements indiquent une récente présence (Bava se plaisait à lier l'enfance avec la mort, le mal : ce fut ainsi le cas pour **Shock** et pour toutes les séquences de ses films où l'enfant prend la place d'une poupée). Film maladif où une fillette suggère un suicide sanglant à une adolescente dont Bava nous faisait, lors de la scène précédente, découvrir le corps nu sanglé dans des couronnes d'épines. **Operazione Paura** se donnait avant tout pour but de suggérer la peur au spectateur. Aujourd'hui encore, on peut être mal à l'aise à la vision d'un des films les plus diaboliques (artistiquement et techniquement) de ces 15 dernières années.

Revoir **la Baie Sanglante** est également très plaisant, et l'on peut s'y délecter d'assister à une réunion d'assassins déments qui rivalisent d'ingéniosité sadique pour s'entretuer. Dépourvu de scénario, ce film repose uniquement sur une série de meurtres fratricides. Il est vrai que Bava nourissait une réelle passion pour le crime à l'écran, et nombre de prétendus films sanglants ont de nos jours bien du mal à égaler un tel étalage horrifique.

En comparaison de ces trois derniers films, **Baron Blood**, avec Joseph Cotten dans le rôle d'un baron sanguinaire ressuscité à notre époque, paraît bien faible. Lamberto Bava le reconnaît lui-même, mais on ne peut ignorer les immenses difficultés que rencontra Mario pour trouver les crédits, pratiquement chacun de ses films ayant été financés par une maison de production différente. Pourtant un film comme **Shock**, critiqué hâtivement lors de sa sortie, présente d'indéniables qualités et trouvailles cruelles et oniriques : la lame de rasoir glissée entre les touches d'un clavier où ira pianoter la malheureuse héroïne, une rose qui fait place dans ses yeux déformés par la folie à une goutte de sang, etc. D'autre part, nous savons à présent que **Shock** fut en fait entièrement réalisé par Lamberto Bava et l'aspect résolument moderne, dans son traitement, de cette œuvre l'apparente sans doute plus aux récents films d'Argento ou au **Macabro** de Lamberto qu'à ceux de son défunt père.

Le dernier film présenté dans le cadre de la rétrospective Bava est le très sensuel **La Venere d'Ile** (d'après La Venus d'Ile de Prosper Mérimée). Bava, sans jamais trahir Mérimée, réussit à introduire dans ce récit de la réincarnation humaine d'une statue des éléments de peur. Alors qu'il s'agit pourtant d'un film de TV, le spectateur est véritablement terrifié par les mouvements vertigineux de caméra qui nous entraînent dans les méandres ténébreux des couloirs d'un château. Bava n'avait certes pas besoin des artifices d'une caméra « steadycam » pour provoquer l'angoisse rigoureusement absente du détestable **Shining**. Il est vrai que Bava a dédié une grande partie de sa vie au fantastique : **La Venere d'Ile** en est un bel exemple et — hélas ! — son testament.

Le festival de Cattolica, après la remise des prix, se termina par la projection d'un des grands classiques de Hitchcock, **Strangers on a Train**, parfait exemple de synthèse entre un cinéma policier rationnel et le film de mystère aux limites de l'épouvante. Peu de surprises, donc, à Cattolica, si ce n'est la confirmation et la redécouverte du génie de Mario Bava. Cependant un tel festival est résolument positif, dans son essence, car il essaie de présenter quelque chose de véritablement *nouveau* ; par ailleurs, il serait malvenu de critiquer un festival où, une fois encore, et pour notre plus grand plaisir, le fantastique est à l'honneur !

Robert Schlockoff



Le chef-d'œuvre de Mario Bava : « Operazione Paura »

Chaque nouvelle œuvre de Ray Harryhausen constitue une joie profonde pour les amateurs d'aventures fantastiques et mythologiques spectaculaires.

(dessins de production de Ray Harryhausen pour « Clash of the Titans »)





HORRORSCOPE

Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

A Day of Judgement
Réal. : C.D.H. Reynolds. « E.O. Productions ». *Scén. :* Tom McIntyre. *Avec :* William T. Hicks, Harris Bloodworth, Brownlee Davis.
« Un spectre, armé d'une faux, sème la mort sur son passage... ».

New Year's Evil
Réal. : Emmett Alston. « Golan-Globus Production ». *Scén. :* Emmett Alston, Leonard Neubauer. *Avec :* Roz Kelly, Kip Niven, Chris Wallace.
Epouvante.

Canada

Head On
Réal. : Michael Grant. « A Michael Grant Film Production ». *Scén. :* James Sanderson, Paul Illidge. *Avec :* Sally Kellerman, John Huston, Stephen Lack.
Mêlant comédie et terreur, ce film étrange se concentre sur deux personnages qui éprouvent un penchant pour les jeux de nature sexuelle et psychologique.

The Intruder
Réal. : David F. Eustace. « Hazelton Motion Pictures ». *Scén. :* Norman Fox. *Avec :* Pita Oliver, Gérard Jordan, James B. Douglas, Trudy Weiss.
Fantastique.

Hong-Kong

Hex
« Shaw Brothers ».
Film d'horreur.

The Saviour
« Pearl City Films ».
Avec : Pat Wing-Ying.
Thriller d'épouvante empruntant de nombreux éléments aux films de Brian De Palma et de John Carpenter.

Italie

Dottor Jekyll e gentile signora
Réal. : Steno. « Medusa Distribuzione ». *Scén. :* Benvenuti De Bernardi, Steno. *Avec :* Paolo Villagio, Edwige Fenech, Gordon Mitchell.
Comédie fantastique : le petit-fils du véritable Docteur Jekyll est un homme raffiné et sinistre, à la tête d'une société multinationale sise à Londres. Afin de devenir impitoyable dans les affaires, il a recours à une potion mais celle-ci, altérée, produit l'effet contraire... Quant à l'antidote, elle lui fera traverser toute une série de métamorphoses.

La notte degli zombi
Réal. : Joe D'Amato. *Avec :* Laura Gemser.
Le premier film d'horreur où les zombies connaissent des plaisirs érotiques...

Zombi Horror
Réal. : Andrea Bianchi. « Esteban Cinematografica ». *Avec :* Karin Weil, Gian Luigi Chirizzi, Peter Bark.
« Quelques amis se retrouvent dans une maison de campagne afin d'y passer le week-end. La nuit venue, des zombies envahissent la demeure... »

Japon

Cyborg 009 - Legend of Super Galaxy
Réal. : Masayuki Akehi. « Toei ».
Animation de science-fiction.

Earthquake 7.9
Réal. : Kenjiro Ohmori. « Toho Production ». *Scén. :* Kaneto Shindo. *Avec :* Hiroshi Katsuno, Toshiyuki Nagashima, Yumi Takigawa.
Film-catastrophe : un tremblement de terre particulièrement violent détruit la plus grande ville du monde, Tokyo.

The Wicked (Warui yataura)
Réal. : Yoshitaro Nomura. « Shochiku Co., Ltd ». *Scén. :* Masato Ide. *Avec :* Takao Kataoka, Keiko Matsuzaka, Meiko Kaji.
Meurtres dans le cadre d'un grand hôpital japonais.

Pologne

Wsciekly
Réal. : Roman Zaluski. « Film Polski Production/Iluzion Film Unit ». *Scén. :* Roman Zaluski. *Avec :* Bronislaw Cieslak, Barbara Brylska, Liliana Glabczynska.
« Un psychopathe, armé d'un fusil, erre dans Varsovie à la recherche de ses futures victimes. »

Films terminés

Etats-Unis

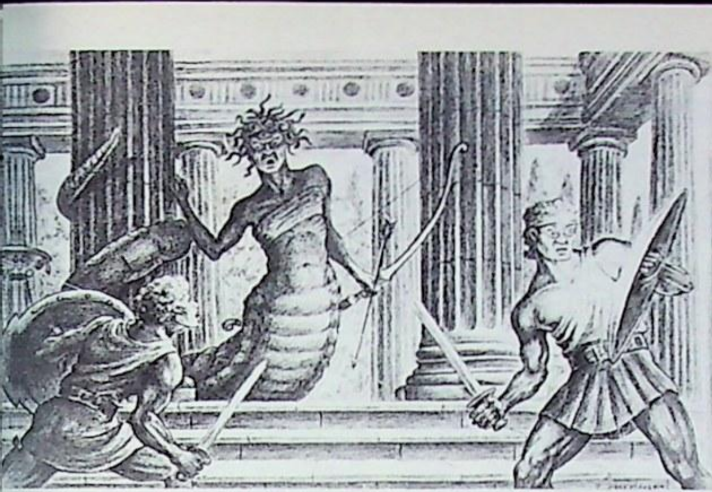
Alfred Packer
Réal. : Jim Robertson. « Kodiak Films ».
Ce film relate l'épisode horrible — mais véridique — du seul homme, dans toute l'histoire des Etats-Unis, reconnu coupable de cannibalisme à la suite d'un accident qui immobilisa un train dans les neiges du Colorado en 1874.

The Attic
Réal. : George Edwards. « Forum Productions Ltd ». *Scén. :* George Edwards, Tony Crechales. *Avec :* Carrie Snodgress, Ray Milland.
Terreur et suspense : Louise a consacré sa vie entière à son père, un infirme cruel et tyrannique. La mort « accidentelle » de ce dernier lui apporte enfin la délivrance qu'elle espérait secrètement. A la recherche de la fortune paternelle cachée dans la maison, elle trouve la clé du grenier, la seule pièce dont l'accès lui a, depuis toujours, été interdit...

Bloody Birthday
Réal. : Ed Hunt. « Judica Productions ». *Scén. :* Ed Hunt, Barry Pearson. *Avec :* Lori Lethin, Melinda Cordell, Susan Strasberg, Jose Ferrer.
Epouvante.

Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen
Réal. : Clive Donner. « American Cinema Productions ». *Scén. :* Stan Burns, David Axlerod, d'après une histoire originale de Jerry Sherlock. *Avec :* Peter Ustinov, Angie Dickinson.
Devant résoudre une nouvelle énigme, Charlie Chan, accompagné de son petit-fils Lee Chan Jr., affrontera la féroce Reine du Dragon qui fait peser sur le célèbre détective et ses descendants une terrible malédiction.

The Devil In Miss Jones - Part 2
Réal. : Gerard Damiano. « Pierre Productions Inc. ». *Avec :* Georgina Spelvin.
Retrouvailles avec l'héroïne de *L'Enfer pour Miss Jones* dans cette suite d'un des plus célèbres films érotiques parsemée d'éléments fantastiques.




Don't Go In the Woods
Réal. : James Bryan. « A James Bryan Film Production ». *Scén. :* Gart ELiassen. *Avec :* Buck Carradine, Mary Gail Artz, Angie Brown.
« Partis faire du camping en forêt, de jeunes campeurs sont agressés par un mystérieux meurtrier. Une lutte sauvage et sanglante s'engage alors entre les survivants apeurés et l'inconnu, farouchement décidé à les éliminer l'un après l'autre. »

Earthright
Réal. : Greydon Clark. « Greydon Clark Productions ». *Scén. :* Jim Wheat, Curtis Burch. *Avec :* Jan-Michael Vincent, Cybill Shepherd, Martin Landau, Raymond Burr, Neville Brand.
Le nouveau film fantastique du réalisateur de **The Warning.**

Fear No Evil
Réal. : Frank LaLoggia. « A LaLoggia Productions Picture ». *Scén. :* Frank LaLoggia. *Avec :* Stefan Arngrim, Elizabeth Hoffman, Kathleen Rowe McAllen.
Lutte sans merci entre trois archanges et une incarnation du Diable descendus sur Terre.

Frozen Scream
Réal. : Frank Roach. « A Ciara Production ». *Scén. :* Michael Soney, Celeste Hammond. *Avec :* Renee Harmon, Thomas Gowan, Lee James, Lynne Kocol.
D'inspiration scientifique, ce film d'épouvante traite de la vie éternelle grâce à la cryogénie (utilisation d'un froid intense pour congeler les corps).

The Ghost Dance
Réal. : Peter Buffa. « Ahremess Inc. ». *Scén. :* Peter Buffa, William Reid. *Avec :* Julie Amatok, Vic Mohica, Henry Bal.
Thriller d'angoisse.

Heartbeeps
Réal. : Alan Arkush. « Universal ». *Avec :* Bernadette Peters, Andy Kaufman. *Scén. :* John Hill.
Comédie de science-fiction.

Savage Harvest
Réal. : Robert Collins. « Dysan Int. » pour United Artists. *Scén. :* Robert Collins, Robert Blees. *Avec :* Tom Skerritt, Tana Helfer, Arthur Malet, Melinda Dillon.
« Au Kenya, une horde d'animaux sauvages affamés encercle une plantation dont les habitants, pour lesquels la fuite n'est plus possible, restent terrés dans leur maison... »

Self-Portrait In Brains
Réal. : Brian Yuzna. « Artboro Films ». *Scén. :* Brian Yuzna. *Avec :* Gary Christopher, Lou Bello, Kirn Brattain.
Meurtres, mystères et science-fiction.

Thrilled To Death
Réal. : Michael Miller. « S2D Productions ». *Scén. :* Stephen Breimer, Richard Natale. *Avec :* Jimmy McNichol, Bo Svenson, Susan Tyrrell.
Epouvante.

Italie

Cammina cammina
Réal. : Ermanno Olmi. « Societa Scenario » pour RAI TV. *Avec :* acteurs non-professionnels.
Le metteur en scène de *l'Arbre aux sabots* aborde le fantastique avec ce conte irréel et merveilleux imaginant un monde où la rédemption dépend de rapports nouveaux avec la réalité.

Japon

The Moon Mask Rider
« Nippon Herald Films ».
« Chevauchant sa puissante moto, un héro masqué fait triompher la justice sur son passage. »

The Wizard of Oz
« Toho ».
Une nouvelle version, en dessin animé, du roman de L. Frank Baum.

Norvège/Suède

The Witch Hunt
Réal. : Anja Breien. « Norsk Film/Swedish Film Institute ». *Avec :* Lil Terselius, Björn Skagestad.
Ce film traitant de la chasse aux sorcières à l'époque où le christianisme prenait peu à peu le pas sur le paganisme, a bénéficié du plus important budget jamais alloué à une co-production scandinave.

Films en tournage

Etats-Unis

Harvest of Fear
Réal. : Michael Schultz. « Golan-Globus ». *Scén. :* Oscar Williams.
Première tentative dans le genre fantastique d'un réalisateur jusqu'alors spécialisé dans le film musical (*Car Wash, Cool, Sergeant Pepper...*).

Lover's Lane
Réal. : Emmett Alston. « Golan-Globus ». *Scén. :* Robert Benedict, Hal Landers. *Avec :* Wayne Newton.
Récit d'angoisse par le réalisateur de *New Year's Evil* et *X-Ray*, également produits par Menahem Golan et Yoram Globus pour Cannon.

Night Intruder
Réal. : Richard Kline. *Scén. :* Lindsay Harrison, Thomas R. Myers, Arlene Vrell.
Science-fiction.

Italie

Cannibal Ferox
Réal. : Umberto Lenzi.
Film d'horreur tourné en Amazonie.

Voodoo Revenge
Réal. : Ruggero Deodato. « Compix ».
Le nouveau film « choc » de Ruggero Deodato dont les œuvres sont le plus souvent sujettes à maintes controverses (*Le dernier monde cannibal, Cannibal Holocaust*).

Japon

Swan Lake
Réal. : Kimio Yabuki. « Toei ».
Animation.

Une date à retenir dès maintenant :

DU 12 AU 22 NOVEMBRE 1981
11e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS
DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION



«The Hearse» (George BOWERS)



Films en production

Etats-Unis

The Boogens
« Serendipity Productions ».
Fantômes et maison hantée.

Captured
Réal. : Ted Kotcheff. « Polygram Pictures/Filmways ». *Scén. :* Scott Spencer.
« Un jeune homme tente de se dégager de l'emprise d'une secte religieuse. »

Cat People
Réal. : Paul Schrader. « Universal ». *Scén. :* Alan Ormsby. *Avec :* Bo Derek.
Remake du célèbre film **La féline** avec Simone Simon, réalisé par Jacques Tourneur pour la RKO en 1942.

Deadly Blessing
Réal. : Wes Craven. « An Inter Planetary Production ». *Scén. :* Wes Craven, Matthew Barr, Glen M. Benest.
« Après l'assassinat de son mari, membre d'une obscure secte religieuse, une jeune femme est poursuivie par des forces inconnues... »
Après ce « suspense-terror » tourné au Texas, Wes Craven se consacrera, courant 81, à **The Swamp Thing**, une version horrifique de **La Belle et la Bête** pour Avco Embassy.

Don't Stay After Dark
Réal. : Bud Townsend.
Film d'épouvante supervisé par Robert Wise.

Dorian's Portrait
« Rankin/Bass Productions ».
Dans ce téléfilm dont on prévoit une version cinématographique pour l'Europe, Mia Farrow incarnera le « Dorian Gray » nouvelle mouture d'une histoire se permettant quelques libertés avec le personnage issu de l'imagination d'Oscar Wilde.

It's Night Time
Réal. : Tobe Hooper. « MGM ». *Scén. :* Steven Spieberg, Michael Grais, Mark Victor.
Après l'association Spielberg-Lucas (**Raiders of the Lost Ark**), voici celle, inattendue, de Hooper-Spielberg, ce dernier cumulant les fonctions de scénariste et producteur.

Ouija
« International Picture Show Company ».
« Les uns après les autres, les résidents d'un immeuble sont décimés par un tueur spectral. »

The Predator
« International Picture Show Company ».
Scén. : David Sheldon.
« Un ours sanguinaire, à la recherche de nouvelles proies, sème la terreur parmi des centaines de jeunes venus assister à un concert rock en pleine nature. »

Ridge Run
Réal. : Sean Cunningham. « Filmways ». *Scén. :* Victor Miller, d'après son roman « Hyde the Children ».
« Deux couples de déments volent un autobus transportant des enfants issus de familles aisées. »

Spasm
« International Picture Show Company ».
« Poursuivie par les assassins de son amant (de mystérieux tueurs aux dents acérées), une jeune femme pénètre dans un monde démoniaque et terrifiant. »

Stab
Réal. : Robert Benton. « United Artists ». *Scén. :* Robert Benton, David Newman. *Avec :* Meryl Streep.
« La police new-yorkaise tente de mettre la main sur l'auteur d'une série de crimes atroces perpétrés uniquement sur des hommes... » Un « Jack l'éventreur » au féminin mis en scène par le réalisateur de **Kramer Vs Kramer**.

Trapdoor
Réal. : Wim Wenders. « MGM ». *Scén. :* Tim Hunter. *Avec :* Christopher Reeve.
Le réalisateur allemand Wim Wenders (**L'ami américain**) se lance, à son tour, dans le genre fantastique.

Canada

Deliver Us From Evil
« Arista Films ».
Epouvante.

Espagne

The Clinic
Réal. : Narciso Ibanez Serrador. « Penta Films S.A. ».
Le nouveau film du meilleur réalisateur espagnol spécialisé dans le fantastique (**La résidence, Les révoltés de l'an** 2000) se déroulera au sein d'un établissement psychiatrique privé où les patients les plus aisés occupent des chambres luxueuses, alors que les autres, en échange d'une prise en charge gratuite, sont logés à la cave et font office de cobayes. Cette étrange clinique sera le théâtre d'événements violents et terrifiants.
Expérience peu banale : le metteur en scène pense non seulement engager d'authentiques malades mentaux pour la figuration, mais aussi confier la composition de la musique et la réalisation de l'affiche du film à de vrais aliénés.

Grande-Bretagne

The Sword
Réal. : Walter Hill. « EMI ». *Scén. :* Walter Hill, David Giler.
Film « d'heroic-fantasy » renouant avec l'esprit des sagas scandinaves.

Italie

Freudstein
Réal. : Lucio Fulci.
En attendant la sortie de **The Black Cat** et **Aldila-The Beyond**, tout juste terminés, l'année 81 s'annonce plutôt favorable pour le nouveau maître italien de l'horreur puisqu'après un « suspense-thriller » tourné à New York, **Beauty Killer**, Lucio Fulci enchaînera avec **Freudstein**, une histoire de zombies qui promet d'aller encore plus loin que ses prédécesseurs dans le domaine de l'effroi.

Films en projet

Etats-Unis

The Beast Within
Film d'horreur produit par Harvey Bernhard (**La malédiction**) et Gabe Katzka.

The Boarding House
Réal. : Curtis Harrington. *Avec :* Robert Quarry, Elizabeth Shepherd.
Thriller d'épouvante sur fond de rites sataniques.

Gilles Polinien

Rossano Brazzi (Le Père de Carlo), chargé d'anéantir Damien



L'ULTIME MALÉDICTION
THE FINAL CONFLICT

Un reportage d'Alain et Robert Schlockoff.

S'il est vrai que la science-fiction n'a jamais été aussi fréquemment — et avec autant de bonheur — portée à l'écran que depuis ces trois dernières années, les films d'épouvante sont cependant loin de faire figure de « parent pauvre » du cinéma fantastique à l'aube des années 80 : l'Italie voit la reconnaissance mondiale de ses « maestros » (Argento, Fulci) ; Outre-Manche, la « Hammer » semble renaître de ses cendres ; les USA, enfin, continuent de nous submerger de « horror pictures ». Parmi certaines œuvres ambitieuses (**Evilspeak**, **The Howling**, **Fear No Evil**), il faut souligner en particulier la sortie prochaine de **The Final Conflict**.

Souvenez-vous : un film, en 1976 — **La Malédiction** — étonna, voire choqua un public décontenancé par un sujet aussi moderne, traité d'une manière *différente* ; rencontres de genres aussi divers que le film fantastique, d'action, le drame psychologique, l'horreur (aperçue pour la première fois dans une production importante) et pour finir l'allégorie politique. Le succès foudroyant de cette illustration contemporaine de la montée au pouvoir d'un Anté-Christ, permit à Harvey Bernhard de progresser, en 1978, avec **La Malédiction II-Damien** et aujourd'hui avec **The Final Conflict**.

Bernhard est le maître d'œuvre de cette trilogie, il personifie les qualités essentielles que doit pouvoir maîtriser un producteur important spécialisé dans les films d'action, de nature spécifiquement fantastique : la force de caractère, la franchise, l'ambition, et la volonté de (dé) montrer quelque chose : en l'occurence une histoire, qui prend peu à peu les tournures d'un commentaire sur notre société actuelle. Bernhard ne s'en cache pas : il est persuadé que le monde court vers la catastrophe et ce qui semblait apparaître comme maladif hier devient cruellement visionnaire aujourd'hui, en regard de la situation démentielle vers laquelle tend l'Humanité... Outre la « poigne » qui caractérise la production des **Malédictions I** et **II**, Bernhard est aussi responsable de la découverte de nombreux talents : Richard Donner, Jerry Goldsmith, David Warner, et la redécouverte d'acteurs alors quelque peu oubliés : Gregory Peck et Trevor Howard.

Pour **The Final Conflict**, Bernhard a préféré s'entourer de personnalités neuves, inconnues du public, tel le réalisateur Graham Baker, qui signe là son premier film et Sam Neill déjà remarqué, cependant, dans le film **Ma brillante carrière**, et qui personnifiera pour la troisième et dernière fois à l'écran le troublant Damien Thorne. Le cœur même du film, c'est le MAL, mais un mal différent



des images traditionnelles du dessin et du cinéma ; selon Harvey Bernhard :

« Si un homme est censé être l'Anté-Christ, il se doit d'être l'homme le plus maléfique de la Terre ; mais qu'est le Mal ? Est-ce Dracula ? Frankenstein ? Lucrèce Borgia ? Idi Amin ? Nous avons essayé de montrer ce qu'est, à mon sens, le Mal Infini ».

« Ce que nous essayons de dire dans ce film, c'est que le mal ne se cache pas dans les entrailles de la Terre... Il est parmi nous. Le diable, comme Jésus, fut créé à l'image de l'homme. Ses armes sont tout ce qui fait du tort à l'humanité ; le mal que l'homme se fait à lui-même : la soif du gain, la violence, la cruauté ; et c'est parfaitement le monde dans lequel nous vivons actuellement ».

Ces déclarations peuvent surprendre dans la bouche d'un homme dont la « fonction » est de produire des films d'épouvante commerciaux, mais Bernhard est un homme qui, à travers les trois **Malédictions** s'est dévoué véritablement à servir une idée qui le poursuit, l'obsède depuis des années. Et si ses propos peuvent provoquer aussi bien l'étonnement, la surprise ou même certains sourires, on ne peut lui reprocher l'honnêteté de ses intentions : avertir le Monde du danger qui nous habite car, comme il le dit lui-même : « Ce n'est pas un film d'épouvante ou de sorcellerie, mais une étude classique du Mal tel que je l'ai toujours perçu ; quitte à ce que beaucoup de gens sortent du cinéma en approuvant presque Damien ».

Bernhard considère **The Final Conflict** comme un drame et s'il est vrai que, contrairement aux deux précédents films, celui-ci se termine « bien », un tel optimisme contraint ne saurait cacher une Peur tout autant réelle et qui nous menace à chaque instant.

The Final Conflit apparaît clairement comme le film le plus ambitieux de la trilogie, sans doute le plus étonnant aussi si l'on en juge par le dénouement qui nous a été conté. Par ailleurs, déclare Bernhard, « Ce film est le dernier de la série, cela fut prévu depuis longtemps. Même s'il rapporte plus de cent millions de dollars au box-office, il n'est absolument pas question que je prolonge la série ». Bouquet final, donc, d'une œuvre dont il serait malaisé de définir si elle relève plus du génie que de la démence, **The Final Conflict**, s'annonce comme une des créations les plus fortes du cinéma fantastique de 1981.



entretien avec le producteur

HARVEY BERNHARD

« Le Diable est parmi nous... et tout le monde l'aime ! »

Avez-vous travaillé sur les deux premiers films de la série ?

Oui, les deux films, **La malédiction** et **Damien** — qui sont d'ailleurs ressortis récemment en double programme — m'appartiennent, car c'est moi qui ai lancé le personnage.

Comment en êtes-vous venu à choisir un tel sujet au départ ?

Eh bien, cela remonte à 1973 : à l'époque, j'avais un ami qui venait de se convertir au catholicisme ; un jour on a discuté ensemble, et il m'a demandé si j'avais lu « Le livre des révélations ». Je lui ai répondu que non, puis me suis mis ensuite à étudier cet ouvrage ; je me suis interrogé alors sur ce qui arriverait si l'ange déchu revenait sur Terre sous l'apparence d'un petit garçon... et cela a commencé à me passionner !

Je suis retourné à mon bureau, et j'ai écrit un premier jet de huit pages concernant ce thème. Puis j'ai contacté David Seltzer, que je connaissais depuis longtemps, afin qu'il me rédige un scénario — et six mois plus tard, il me remettait le script !

Il s'agissait du premier film de Richard Donner ?

En fait, il avait réalisé un ou deux petits films qui n'avaient pas très bien marché, mais il s'agissait pour lui de son premier *grand* film.

Comment l'avez-vous choisi ?

Cela faisait un an que la Warner-Bros me poussait à faire **La Malédiction** et j'en avais assez de ces pressions continuelles : je les ai quittés et c'est alors que mon associé a rencontré, dans une soirée, Richard Donner. Tous deux ont discuté du film. Donner était intéressé, et deux jours après sa réponse, affirmative, j'étais à Londres dans les bureaux de la Fox... Tout va très vite, de nos jours, et ça s'est passé ainsi !

Vous attendiez-vous à un tel succès ?

Non, je pense que personne ne s'y attendait, en réalité ! Le succès dépend avant tout du public, vous avez de très bons films auxquels le public n'adhère pas, aussi il n'y a pas de formule...

Nous fûmes surpris par la qualité du second film, car d'habitude, les séquelles sont inférieures...

Oui ; les seules faiblesses viennent peut-être du fait qu'il est difficile avec un garçon de douze ans de faire en sorte que l'histoire et le mystère qui l'entourent soient aussi forts que pour **La malédiction**, mais le film fut néanmoins excellent. Le troisième sera incroyable !

Quel âge a maintenant Damien ?

Trente-trois ans. Il s'agit d'un film totalement différent des autres, et il n'est lié en rien aux précédents, à l'exception de deux ou trois références : ce n'est en aucune manière **The Omen 3**, mais **The Final Conflict**, l'histoire est très forte, sans doute la plus riche des trois films.

Pouvez-vous nous parler du film ?

Tous les gens qui ont travaillé sur le film sont des inconnus, du metteur en scène au scénariste, en passant par les deux vedettes principales. Je les ai pratiquement tous trouvés à Londres où j'étais venu m'occuper de la promotion de **Damien** et chercher un scénariste anglais, l'histoire se situant en Grande-Bretagne, Damien étant un ambassadeur étranger. Les britanniques ont d'ailleurs le tempérament qui convient à ce genre, et puis les paysages sont magnifiques également — or vous avez sans doute remarqué l'importance que j'attache aux extérieurs de mes films !... J'ai donc cherché des scénaristes, et j'en ai rencontré une quarantaine, dont Andrew Birkin, le frère de Jane. Il venait de terminer une adaptation de **Peter Pan**, et en bavardant avec lui, je me suis rendu compte qu'il comprenait très facilement mes intentions : pas de bombe atomique, d'Armaggedon, de fin du monde, etc. Aussi, je suis allé voir la Fox et je leur ai déclaré avoir trouvé l'homme qu'il me fallait. Ils m'ont demandé ce qu'il avait fait, et j'ai répondu : « Peter Pan ! » Ils sont devenus hystériques, et ont eu une crise de fou-rire. Ensuite ils l'ont rencontré et se sont aperçu de ce qu'il était capable de faire... Maintenant, Andrew Birkin a un gros contrat avec la Paramount, comme metteur en scène et scénariste, et je pense que dans les dix années à venir, il deviendra un des géants du cinéma !

Quel est son âge ?

Trente-deux ans. Il a travaillé avec Kubrick sur **2001** comme réalisateur de seconde équipe et « location manager » (responsable des extérieurs). Il est sans doute le garçon le plus brillant que j'aie jamais rencontré de toute ma vie !

Puis, je me suis retrouvé seul avec mon script : la Fox était alors désorganisée, à la suite du changement de son président. Tout seul, donc, dans mon bureau, j'ai engagé mon « production supervisor », dont je suis très content, Brian Nurgess, puis ma secrétaire personnelle, et j'ai commencé... J'ai visionné des tas de films pour trouver un réalisateur. Entretemps, je cherchais également un directeur artistique, et m'occupais du choix des comédiens. J'ai rencontré plusieurs metteurs en scène, dont Graham Baker, qui n'avait effectué aucun long-métrage auparavant, seulement des pubs et des courts-métrages. Mais c'est quelqu'un de très visuel, et ce film laissant une grande place à l'image, je l'ai choisi. J'ai donc dit aux Studios que c'était OK pour Graham Baker, et que je travaillais sur le casting. Les Studios et la Fox étaient prêts à mettre beaucoup d'argent pour avoir une star ; ils voulaient Martin Sheen. Mais je leur ai expliqué que personne ne croirait en ce personnage si c'était Martin Sheen, Robert Redford ou Steve McQueen qui l'interpréterait !

Je suis allé voir la responsable du casting, et lui ai affirmé : « Quelque part dans le monde *doit* se trouver un jeune comédien débutant, que personne ne connaît, mais qui *est* Damien Thorne ! ». Le lendemain, elle m'a appelé : « Une telle personne existe, son nom est Sam Neill, et il n'a fait que peu de films — mais tous les autres acteurs me disent qu'il sera la star du futur ! » J'ai répondu : « Où est-il ? » — « En Australie ! » Or, la Fox ne souhaitait pas lui payer son billet d'avion pour le bout d'essai, et lui voulait bien venir mais n'avait pas d'argent ! Le jour suivant, la jeune femme me téléphone à nouveau : « J'ai de bonnes nouvelles : James Mason, qui n'a jamais rencontré Sam, est d'accord pour lui offrir son billet et en être le sponsor, et si vous prenez



Damien Thorn (Sam Neill) se prépare à une chasse spectaculaire.

Sam, vous rembourserez Mason ! » Donc, James Mason lui paie le voyage. Entretemps, nous avions testé quarante-quatre acteurs, et il était de loin le meilleur : dès que je l'ai rencontré, j'ai su que c'était Damien !

Il ressemble un peu à l'enfant qui jouait dans **Damien**...

Oui, c'est vrai, j'ai une photo de lui, et de Damien 2, Jonathan Scott-Taylor : on dirait des frères ! ... Donc, ensuite, j'ai pris Lisa Harrow, qui n'a jamais fait de films auparavant ; c'est une actrice shakespearienne, et elle est merveilleuse ! Puis, j'ai fait tout mon possible pour obtenir Rossano Brazzi, un acteur fantastique, et mon ami Don Gordon...

Le film est américain ou anglais ?

Anglais, mais j'ai pris un acteur américain pour faire le doublage de la voix de Sam. Elle devient donc très américaine dans le film, avec une petite connotation qui rappelle l'accent d'Oxford, car dans l'histoire, Damien a étudié dans cette célèbre Université.

Vous semblez assez satisfait de ce film ?

Je le suis ! L'histoire est passionnante et *crédible*. Ce qui est effrayant, dans ce film, est qu'il ne s'agit pas de culte démoniaque, ou de surnaturel ; tout ce qu'il s'y produit ne provient peut-être que de l'esprit des gens, de leur point de vue, mais ils *voient* ce qui arrive. Si le diable existait, voilà comment il s'y prendrait — car le monde est dans un tel état de désarroi aujourd'hui, l'homme devient un loup pour l'homme... Regardez ce qui se passe au Bengla Desh, en Afrique du Sud, en Ouganda ou ailleurs : le monde vit en pleine anarchie, et cela, c'est peut-être l'œuvre du diable... mais, au fait, et c'est là que cela devient intéressant, qu'est-ce que le diable ? Le diable ne se trouve pas dans les profondeurs de la Terre, pour faire souffrir les damnés — il est l'ange déchu de Dieu, presque aussi puissant que lui, et il est là autour de nous, et nous devons nous battre contre cette puissance chaque jour dans nos rapports d'humanité d'homme à homme et d'homme à animaux : c'est le monde ! Et *cela*, c'est le Mal !

Voilà ce que nous montrons dans le film : le diable est un des leaders les plus riches et beaux, et tout le monde l'aime ! L'image classique du diable d'Epinal, avec des cornes, etc. ne vaut rien !

En fait, les deux derniers films étaient étroitement liés à la politique, celui-ci ira-t-il plus loin ?

Bien plus loin : cet homme est extrêmement riche, il a la puissance d'un Kennedy, d'un Howard Hughes, d'un Rockefeller, car pour pouvoir faire quelque chose, de nos jours, il vous faut comme puissance la richesse ! Voyez-vous, tous les livres qui sont écrits actuellement mettent en scène des gens détenant le Pouvoir. Pourquoi ? Parce que c'est à la mode, c'est la réalité d'aujourd'hui ! Les corporations multinationales contrôlent le gouvernement et ont leurs entrées partout, même au Vatican, du fait de leurs pressions économiques. Le Mal est partout dans le monde occidental, personne n'a confiance en son voisin, les gens se battent pour le pétrole et les matières premières, mais dans le film se trouve aussi une histoire intimiste à côté de tout cet arrière-plan. Elle est nécessaire, autrement cela risquerait de vous paraître froid, il faut que le spectateur puisse s'identifier aux personnages, comme dans *Kramer contre Kramer*, quelles que soient les circonstances à travers lesquelles se déroule l'histoire.

Que faisiez-vous avant **La malédiction** *et* **Damien** *?*

J'étais chef de production. J'ai supervisé 2 000 documentaires, allant de « National Geographic » à

L'ultime mais principal volet d'une trilogie étonnante.

« Hollywood and the Stars », en passant par « The Rise and Fall of the 3rd Reich » ; puis des séries TV, et je suis parti. J'ai produit un film, **The Mac**, qui parle de prostituées noires à Oakland, en Californie, une histoire vraie, car la plupart de celles qui ont collaboré au film ont été ensuite abattues — un film difficile à réaliser ! C'est ainsi que je me suis lancé dans des films d'action, assez durs.

Prévoyez-vous déjà des films pour le futur ?

Oui, j'en ai quatre en préparation.

The Final Conflict *fut déjà annoncé lorsque sortit* **Damien** *en France...*

C'est vrai, mais il s'agit du dernier de la série, et je désire que les gens l'appellent **The Final Conflict**, non **Omen 3**, car il est de trop grande qualité pour être rangé sous une étiquette. En ce moment, Andrew Birkin m'écrit un scénario sur des événements réels s'étant déroulés pendant la seconde Guerre Mondiale dans un golfe de la Mer Rouge. Le film sera très fort et rappellera un peu **Lawrence d'Arabie** — je prévois Gregory Peck dans le rôle principal.

Et puis, j'ai une production qui se fait actuellement, intitulée **Street of a Thousand Languages**, traitant de la dernière guerre des Tongs à San Francisco en 1922. Enfin, nous préparons pour United Artists le film de monstre le plus terrible qui ait jamais été fait ! Il s'appelle **The Beast Within**, et c'est vraiment une œuvre terrifiante ! Je ne vous le cache pas : ce sera un film de monstre *commercial*, mais qui vous fera hurler de peur !... Ma femme a lu le script et a eu des cauchemars pendant un mois !

Qui est l'auteur du sujet ?

Je vais vous dire comment cela s'est passé : j'avais vu dans le catalogue d'une maison d'édition spécialisée dans la SF un paragraphe annonçant la sortie d'un livre intitulé « The Beast Within ». Ce paragraphe m'a tellement intrigué que j'ai pris une option pour la première lecture du livre. Or, le roman s'est avéré médiocre et quasi-illisible, mais j'ai utilisé ce paragraphe comme base, je l'ai confié à Tom Hull, un très bon écrivain, et lui et moi avons écrit à partir de ça l'histoire de **The Beast Within**. En fait, ce texte de présentation nous a donné l'idée de ce qu'on pourrait faire, mais notre histoire est totalement différente du livre. Voilà d'ailleurs le paragraphe en question : Dans le Sud, un homme religieux âgé d'une soixantaine d'années épouse une jeune fille splendide, mais il ne croit pas au sexe et dans ce qu'il appelle les « péchés de la chair ». Aussi, c'est comme s'il vivait en esclavage, il ne la touche jamais. Survient une sorte de représentant de commerce qui a une liaison avec la fille ; le mari les surprend, il tue sa femme et enferme le représentant, en le liant avec des chaînes, dans la cave. Là il le torture pendant vingt années, le nourrissant avec des cadavres et des rats. Peu à peu, le corps du type change, des mutations se font, et il devient un animal. Puis, au bout de vingt ans, ses chaînes sont devenues pourries, il se libère, tue l'ex-mari, le dévore à moitié et s'échappe ! C'est alors qu'intervient un jeune couple en lune de miel. Leur voiture tombe en panne. L'époux va chercher de l'essence et laisse sa femme avec leur chien, mais les vitres sont ouvertes et leur chien s'enfuit. La femme sort, tente de le rattraper, et tombe sur le « monstre » qui la viole ! Quelques semaines plus tard, elle découvre qu'elle attend un bébé, et cet enfant est « La bête à l'intérieur » ! (The Beast Within).

Bien... Je ne compte pas traiter de tout cet arrière-fond, il sera évoqué dans le film, mais non montré. L'histoire commencera en fait avec la naissance de l'enfant que le couple adoptera, un garçon, ou plutôt un mâle... Le tournage commencera bientôt. Il ne s'agira pas d'une œuvre à réflexion comme **The Final Conflict** — un film délicat — mais au contraire de quelque chose de net et de brutal !

Qui le mettra en scène ?

C'est en pourparler actuellement. Il est produit par United Artists, mais c'est *mon* film, et ce ne sera pas un petit budget ! Je compte y mettre plusieurs millions de dollars. Le monstre sera particulièrement intéressant, car on le découvrira progressivement, et à chaque fois d'une façon différente...

Pour en revenir à **The Final Conflict**, *quelle est la part de Richard Donner dans le film ?*

Il n'a rien fait !

N'est-il pas cependant le producteur exécutif ?

Oui, mais c'est une question de contrat par rapport à la maison de production. Il n'a pas travaillé à ce film.

The Final Conflict *a-t-il coûté davantage que les deux premiers ?*

Beaucoup plus ! Il y a plusieurs séquences très importantes. Ainsi, une chasse au renard en Cornouailles, et c'est filmé d'une manière telle que vous ne l'avez jamais vue auparavant : c'est aussi magnifique qu'un tableau ! **The Final Conflict** a été fait avec beaucoup de soin, c'est un film très important.

Pouvez-vous nous indiquer le budget des deux précédents films ?

Laissez-moi d'abord préciser quelque chose : le premier film avait coûté 2,8 millions de dollars. S'il m'avait fallu faire **The Final Conflict** en 1975, en tenant compte de ces chiffres et du fait que ce film ne comprend pas de stars comme dans **La malédiction**, cela aurait coûté 2,4 millions. Mais il en coûte aujourd'hui 6,3 millions, en raison de l'inflation qui provoque une telle différence entre 1975 et maintenant. C'est important de le savoir !

Combien ont-ils rapporté ?

La malédiction a rapporté 60 millions de dollars, **Damien** 24 millions. Tous deux sont dans les 100 films qui ont le plus marché, et **La malédiction** figure parmi les 20 films les plus cotés.

Comment fut choisi l'enfant qui joue dans **La malédiction** *?*

Richard Donner et moi avons auditionné peut-être 3 ou 400 enfants, et Dick en était venu à prendre une petite fille, car nous ne trouvions pas de garçon ! Puis j'ai déniché ce petit gosse blond répondant au nom de Harvey Stevens, et j'ai proposé à Dick de lui faire tourner un bout d'essai. Ce jour-là, il a amené l'enfant et lui a déclaré : « Quand je te le demanderai, tu me frapperas, et tu ne t'arrêteras que lorsque je te le dirai. » J'ai alors pensé que ce gosse avait l'air assez dur. Puis Dick s'est retourné vers lui et lui a dit : « Vas-y », et le gosse attaque d'un seul coup, et le flanque vraiment par terre ! Dick s'est pris d'amitié pour ce gosse, nous avons teint en brun ses cheveux, et il s'est révélé excellent dans le rôle. Quant à Jonathan Scott-Taylor, que nous avons eu pour **Damien** et qui lui ressemble étonnamment, il a maintenant 18 ans et retourne faire du théâtre. On entendra beaucoup parler de lui en Grande-Bretagne...

La distribution de **La malédiction** *était éclatante : Peck, bien sûr, mais aussi Lee Remick...*

... Et David Warner ! Il s'agissait de ses débuts, alors. Maintenant, il est devenu un acteur très important et n'arrête pas de travailler.



Louis Majoney (Frère Paulo) se préparant à affronter le Mal...

Ce fut également intéressant de revoir Gregory Peck qui ne tournait plus beaucoup alors...

Oui, mais il est actuellement à nouveau important, et je crois que ce film l'a aidé d'une certaine manière. C'est un très bon ami, un homme merveilleux. En ce qui concerne **The Final Conflict**, c'est davantage un film d'action que d'effets spéciaux. Il y a beaucoup de passages spectaculaires, dans la tradition de **La malédiction**...

La séquence avec la tête tranchée était particulièrement impressionnante...

Ce film contient également des passages violents. Très violents, environ six ou sept. Mais l'histoire est tellement palpitante que vous en avez moins besoin.

Qui a écrit la musique ?

Jerry Goldsmith : l'apport de la musique est fondamental, sans elle, vous ne pouvez créer cette tension. La partition qu'il a écrite est très importante, presque symphonique.

Ce qui semble assez nouveau, en vous observant, c'est de remarquer que vous, un producteur, semblez particulièrement intéressé par les scénarios de films et voulez en écrire...

Mais je compte mettre en scène mon prochain film ! C'est d'ailleurs ce que j'aurais dû faire depuis des années, parce que je connais plus de choses que les réalisateurs : je dirige les metteurs en scène ! Je suis sur le plateau à chaque instant. Vous voyez, je leur dis quoi faire, alors je ne vois pas pourquoi je me frustre et je ne le fais pas moi-même en fin de compte !

Cela s'est passé ainsi pour les deux précédents films ?

Oui, et c'est frustrant, car Richard Donner et Don Taylor ont fait du bon travail, mais je sais ce que je veux et je peux très bien m'occuper des acteurs, je peux les faire rire ou pleurer comme je veux. Parfois, ils arrivent en dormant et il faut les réveiller ! Avec mon passé de 2 000 documentaires, je m'y connais en montage, en caméra et en scénario, car j'écris moi-même des scénarios et je travaille avec les scénaristes de près, comme je vous l'ai expliqué : Andrew Birkin sera le premier à vous le dire ! La moitié de ce film, en ce qui concerne l'histoire, est de moi. Je m'intéresse de près à tout ce qui relève de la fabrication, la réalisation — pas le côté « business ». Gave, mon associé, ne s'intéresse qu'aux contrats, le reste lui est égal, il ne veut pas savoir comment je fais les films, et moi, je ne veux pas savoir comment il négocie les contrats, tout ce qui m'importe, c'est de faire des films.

Donc, vous allez vous consacrer à la mise en scène également ?

Les Studios me disent : « Vous êtes un trop bon producteur, on ne va pas vous laisser faire de la mise en scène ! ». Mais je veux réaliser le prochain film, **Daws**. Après, je verrai...

Faites-vous une différence entre le tournage en Angleterre et aux USA ?

Non, les équipes anglaises sont très bonnes, vraiment. Il n'y a rien de tel qu'une bonne équipe pour un film, et ce fut le cas ici. Notre directeur artistique Herbert Westbrook, a fait construire des décors inimaginables. Merveilleux. C'est l'*énergie* qui fait marcher un film ! Si le réalisateur n'a pas d'énergie, il n'est qu'un technicien, juste bon à dire : « Ici, là, coupez, etc. » comme s'il tournait un show à la télévision ! C'est cette étincelle indéfinissable d'énergie que le metteur en scène inculque au film qui fait de celui-ci un succès...



entretien avec le réalisateur

GRAHAM BAKER

« Pouvoir faire le constat du monde d'aujourd'hui... »

Dites-moi comment avez-vous rencontré Harvey Bernhard ?

Ce fut par l'intermédiaire d'Andrew Birkin, que je connaissais depuis des années. J'ai reçu un jour un coup de fil de lui me parlant d'un scénario qu'il avait écrit et me proposant d'y jeter un coup d'œil, ce que je fis. Je lui dis que ça me plaisait. Il me répond : « Viens donc voir le producteur ». Et cela se passa environ 15 jours après...

Vous sentiez-vous attiré par le fantastique auparavant ?

Absolument : c'est un domaine qui m'a toujours attiré. Ce qui est intéressant, avec ce film, est que nous ne le considérons pas vraiment comme un film de sorcellerie classique. Il y a une certaine part d'ironie...

Aviez-vous travaillé précédemment dans ce domaine ?

La seule chose que j'aie faite s'en rapprochant est un film que j'ai écrit et réalisé, un thriller banal de TV, en 1975, qui s'appelle **The Sweeney**. J'ai réalisé d'autres films TV pour la BBC, mais **The Final Conflict** représente mon premier véritable film.

Connaissez-vous **La malédiction** *et* **Damien**, *et qu'en avez-vous pensé ?*

Eh bien, j'ai vu **La malédiction** environ un an après sa sortie, et je l'ai beaucoup aimé. C'est un film très intrigant : avec **L'exorciste**, il a lancé cette nouvelle vague, à l'époque, de films d'épouvante. En revanche, j'ai moins apprécié **Damien**, bien fait mais moins intéressant.

The Final Conflict *se situe-t-il dans la même ligne que ces films ou représente-t-il un changement radical ?*

D'abord, dans ce film, on a affaire pour la première fois à un adulte ; dans le premier, il s'agissait d'un enfant, et dans le second, d'un jeune garçon. Maintenant, il a son caractère propre, sa personnalité, et le climat du film change parce que le personnage principal est assez différent. On ne trouve plus ainsi tous ces individus qui gravitaient autour de l'enfant, plaque tournante pour des personnages comme le père, la mère et les gouvernantes, ou, dans le second film, l'éducateur de l'armée. A l'époque, Damien avait besoin d'aide, maintenant, il a tout pouvoir. Donc, l'aspect général du film est différent : le personnage principal est *vraiment* le personnage principal.

Damien est donc toujours au cœur de l'action...

Oui, il est toujours là, et il y a aussi bien des gens qui l'aident que d'autres cherchant à l'anéantir, tel que Rossano Brazzi, personnage quelque peu similaire à celui du Père Spiletto dans **La malédiction**, bien que cette fois les choses aient changé : sept personnages sont chargés de détruire Damien — ce qui fait sept contre un !

Dans les premiers films, Damien était un enfant : des messagers à lui (ou au diable), hommes ou animaux (chiens, corbeaux) se chargeaient des assassinats et de sa protection. Maintenant qu'il est adulte, le voit-on clairement tuer lui-même, de sorte que le doute sur son compte ne soit plus permis ?

A un moment donné, oui. A un autre, il provoque la mort de deux de ses ennemis, mais il le fait à travers un pouvoir invisible et non physiquement. En fait, Damien n'est pas directement responsable de son pouvoir.

Il a des agents ?

Un, son bras droit, interprété par Don Gordon, qui est son assistant à la Thorne Corporation, et également lorsque Damien devient ambassadeur des USA en Angleterre.

La politique joue un rôle important dans ce film...

Oui, mais ce n'est évidemment pas un film politique ! Ce qui m'a intéressé dans le script, c'est qu'il essayait, ou du moins commençait à essayer, de faire le constat de ce qu'est le monde d'aujourd'hui avec une observation en partie objective de ce qui nous attend.

Dans les deux premiers films, le Pouvoir était synonyme de Mal, car c'est dans les milieux politiques que s'infiltrait l'Antéchrist. N'est-ce pas d'ailleurs un constat quelque peu brutal de notre société ?

Eh bien, Damien en est une extension, destinée à élargir son pouvoir le plus possible, et offrir, d'une certaine manière, une alternative aux gens du Christ. C'est une version, à la Milton, du « Christ et Lucifer », l'Ange déchu, qui fit partie des « bons » et que l'on qualifie de « méchant », et Damien, à juste titre, pense que son père (Grégory Peck ou Jesus Christ ?) avait tort, et il offre une alternative, un point de vue différent.

Jusqu'à présent, on éprouvait une sorte de sympathie pour Damien ; en est-il de même ici ?

Il m'est difficile de vous répondre, cela dépend de l'effet qu'il fera sur vous quand vous verrez le film ; mon avis personnel est que l'on devrait ressentir un peu de sympathie pour le diable, jusqu'à un certain point, bien sûr, avec de la modération... Mais je crois qu'on aura, ou du moins qu'on *pensera avoir* de la sympathie pour Damien.

Le Bien et le Mal ne sont donc pas forcément dissociés ?

C'est exactement ça ! C'est ce que je pense, aussi nous avons essayé, d'une certaine manière, de faire la part des choses concernant ce personnage, et de lui donner les raisons rationnelles — et émotionnelles — pour lesquelles il représente ce point de vue, mitigé, de l'Antéchrist.

Lors d'une séquence apparaît une croix renversée...

En fait, on la voit deux fois, mais la seconde fois, elle n'est pas exposée d'une manière aussi nette. Il y a une scène où cette croix est essentielle pour le discours de Damien, et demeure présente d'une manière bien déterminée pour appuyer son dialogue ; la seconde fois elle est là juste pour donner un point de vue, une idée. Mais la première fois c'est très important, car elle représente le destinataire du monologue...

Quels furent pour vous les passages les plus difficiles à réaliser ?

En réalité, tout fut très difficile, en particulier les scènes d'action. Mais je pense que le plus difficile fut la séquence entre l'héroïne et Damien, qui se situe aux 2/3



Un tournage de trois mois en Grande-Bretagne, dans des conditions parfois intrépides...

du film : elle a lieu après un accident survenu à la jeune femme, et l'on n'est pas tout à fait sûr si Damien a provoqué l'accident, voulant la tuer, ou s'il a essayé de la sauver. Nous, nous connaissions les motivations, mais nous n'étions pas certains qu'elles soient bien perçues par le public. Ce fut une scène assez délicate, mais je crois qu'on s'en est bien sorti.

Elle est amoureuse de lui ?

Oui.

Et on le voit ressentir de l'émotion pour elle ?

Mon intention était de le rendre très ambigu. Ma propre opinion, qui n'était d'ailleurs pas dans le script, et c'est pourquoi cela m'a intéressé de faire ce film, est que Damien est très capable d'éprouver de l'amour pour cette femme. Mais il ne peut pas, en fait, se le permettre, en raison de son rôle sur Terre. D'une certaine manière, il s'est vu offrir une opportunité. Il n'a pas pu la saisir, certes, mais sans amour, sans la capacité d'aimer, le Mal, le pur Mal ne peut exister ! Sans doute Damien peut-il tomber amoureux de cette femme, mais ce serait une faiblesse, une tentation de la part du Christ. Donc, il y a tout un parallèle, je pense, entre le fait qu'on peut tenter l'Antéchrist aussi bien que le Christ ! C'est une analogie bien proche à faire, un peu juste, mais pour moi, cela me paraît probable.

La structure des deux premiers films était identique : une suite de meurtres se déroulant autour de Damien, et à la fin, l'enfant gagne. En est-il de même ici ?

La fin sera différente, elle donne son titre au film !

Cela ne fut-il pas un problème pour vous de réaliser un film qui, même s'il n'est pas la troisième étape d'une trilogie, n'en est pas moins la troisième partie de l'histoire de Damien Thorne ?

Non, il n'y a jamais eu de problèmes. Certaines références sont des clins d'œil à ceux qui ont vu **La malédiction** et **Damien**, et les autres permettent de mieux installer le cadre de l'action, c'est tout.

Vous avez donc eu l'impression de faire un film nouveau ?

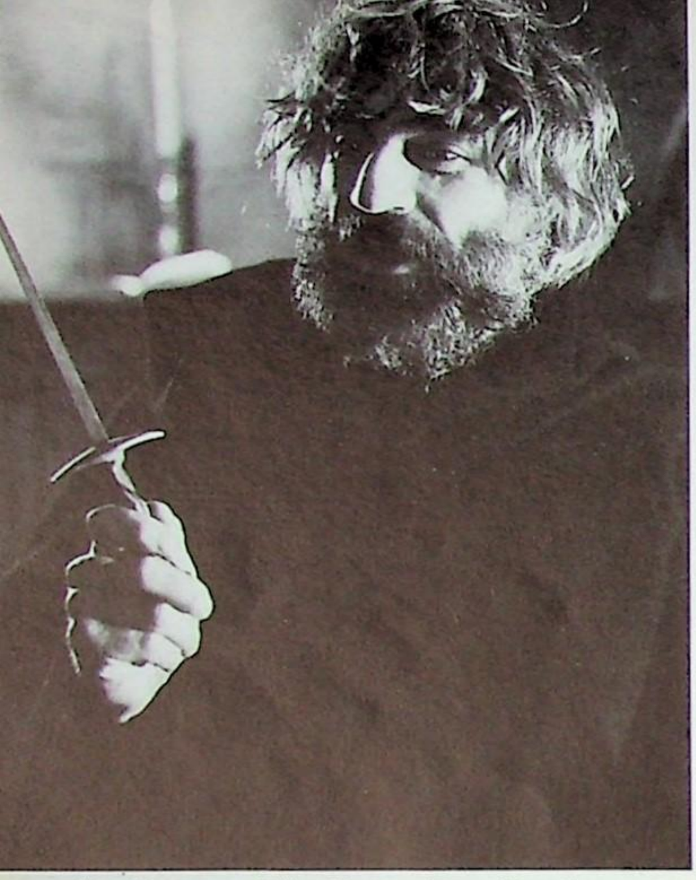
Oui, absolument. Il y a autre chose : en tant que metteur en scène, vous devez imposer votre style, mais j'ai toujours eu l'impression qu'il s'agissait de mon, de *notre* film. Peut-être parce que les trois films furent produits par la même personne... Harvey est un très bon producteur, évidemment, mais il me semble que je le connais assez pour penser qu'il est plutôt particulier : j'ai l'impression qu'il représente le genre de producteur assez rare, de nos jours. En d'autres termes, beaucoup de films maintenant sont confectionnés, puis recollés par les producteurs exécutifs à la sortie des Studios, mais Harvey a participé au scénario, il a travaillé avec moi tout le temps, et a collaboré à la post-production. Il a ainsi effectué le montage, et il est très bon pour ça. Il a des tripes et sait s'en servir, il comprend les choses par intuition : il en est de même pour moi, mais de la part d'un producteur, c'est très bien. Je soupçonne qu'il est un rare exemple de producteur travaillant en opposition à un « executive producer ».

Et vous aimez beaucoup ce type de producteur ?

Oui, parce que nous ne nous sommes jamais disputés : vous comprenez, vous avez beau lire cent fois le script, lorsque vous êtes sur le plateau, il y a certaines implications qui vous empêchent de faire telle ou telle chose prévue au départ. Aussi, il y a de petites discussions et si nous avons un problème, nous le résolvons bien vite, nous nous donnons une alternative et le temps et l'espace pour, plus tard, trouver le moyen de résoudre le problème.

Comment s'est effectué votre travail avec Sam Neill ?

Il est très bon, il a une présence assez rare, étonnante, et la manière dont il joue est de loin la meilleure. Nous avons de bons rapports. Il nous est arrivé de changer quelque peu son jeu par rapport au script, qui parfois présentait des ambiguïtés. Damien est un personnage contemporain — jeune, riche, qui a du succès — mais aussi l'Antéchrist. Il faut le rendre crédible



Le pittoresque Frère Simeon (Tony Vogel)

lorsqu'il s'agit de l'aspect pragmatique de son métier et de son rôle d'ambassadeur, mais également lorsqu'il se trouve dans sa chapelle et se livre à une autre sorte de discours ! C'est le domaine que nous avons eu à développer principalement. Mais je crois que tout a marché comme nous l'avons souhaité.

Avez-vous des projets ?

Je prépare le script d'un film appartenant au fantastique, très différent, bien qu'il examine le rôle d'une personne naïve, mais qui, d'une manière directe, devra diriger le monde.

Avec le même producteur ?

Il est trop tôt pour en parler. Je ne veux pas devenir un réalisateur sur commande, je veux pouvoir me plonger totalement dans le sujet, entreprendre le film dès son début, quitte à rédiger le script — comment pouvoir travailler autrement ? C'est impossible, vous le faites comme un employé et ça ne m'intéresse pas ; mais ce qui m'a plu en lisant le script de **The Final Conflict**, c'est d'y découvrir des tas de choses qui m'ont intrigué. En général, quand on examine un scénario, on se dit : « Oui... je ne suis pas sûr que ça m'intéresse, mais l'issue finale de ce film et les questions qu'il soulève m'ont passionné, et c'est à partir de cette énergie que tout a démarré et que j'ai eu envie de développer les idées du script.

L'histoire de **The Final Conflict** est très puissante, en d'autres termes, le début le milieu et la fin du film sont, à mon avis, probablement bien plus forts que ceux des deux autres films — je parle de tout l'enchaînement du film, sa progression. J'en reviens au fait que si vous avez un personnage central, dans **La malédiction**, il s'agissait d'un bébé, dans le second, d'un garçon de 14 ans, et dans celui-ci d'un homme de 33 ans : étant donné qu'il est plus capable d'articuler sa pensée, il a davantage de maturité, sa force est plus facilement ressentie par le spectateur. Il peut ainsi avoir une liaison avec une femme, manipuler les gens, donc le personnage principal devient plus intéressant, ou plutôt plus fort.

Que pensez-vous des films fantastiques de ces dernières années ?

Je trouve que la moyenne est plutôt faible en ce moment, car les gens tiennent à gagner à tout prix de l'argent à partir de ce qui est devenu un genre, ce qui oppose ces films aux premiers, lesquels étaient les pionniers, et donc créaient !

Mais je pense que le futur du cinéma fantastique va s'écarter de l'horreur pure pour se tourner vers le pourquoi des choses, ce qui se passe autour de nous. Pas nécessairement la religion, mais des réponses spirituelles à la manière dont les gens se conduisent.

The Final Conflict *comportera-t-il des effets sonores particuliers ?*

Oui, car je suis fasciné par le son. Le film sera en dolby-stéréo, et une grande partie des effets-choc sont sonores. Nous avons eu un excellent ingénieur du son en la personne de Roy Charman. La musique a également une grande importance. Ainsi, pour mon premier TV-film, **Leaving Lily**, qui est l'histoire d'un homme partant au combat pendant la 2e guerre mondiale et obsédé par l'image d'une femme, j'ai utilisé un disque pratiquement inconnu, composé par un obscur musicien anglais qui s'est suicidé en 1951 ; lorsque je me suis mis à écouter le disque pour la première fois, énormément de choses communes à ce compositeur et au héros de mon film me frappèrent : tous deux étaient originaires de la même région anglaise, furent grièvement blessés pendant la guerre, se suicidèrent après, etc. Soudain, des tas d'images se précipitèrent dans ma tête et en trois jours, j'écrivis le script : 35 pages. Eh bien, ce n'est pas exceptionnel, mais j'étais sûr d'une chose : toutes ces pages sortaient de cette musique ! Et voyez la musique qu'a utilisé Kubrick pour **2001**, cela donne une telle texture au film...

Comment définiriez-vous **Final Conflict** *: un film fantastique, un thriller, une allégorie politique ?*

Un film horrifiant ! (rires). Vous savez, je ne devrais peut-être pas dire ça, mais on vit dans un monde où tout est basé sur le profit. Mais je pense au MacCarthysme aux USA dans les fifties, lorsque certaines choses ne pouvaient être dites au cinéma qu'entre les lignes, et j'ai voulu procéder ainsi pour **Final Conflict**, de sorte qu'on peut lire ce film à plusieurs niveaux. Je souhaitais que le public participe à l'action, puise des idées, se retrouve dans certains personnages et ne s'endorme pas devant l'écran. C'est donc davantage qu'un simple film d'épouvante ; toutefois, il fera peur, voire horrifiera les gens !

Le tournage a-t-il été long ?

Trois mois. Nous avons tourné uniquement en Angleterre, excepté le générique, filmé à Chicago, et une scène stupéfiante qui se déroule à la Maison Blanche et qui fut filmée également aux USA. Elle fut tournée pendant une journée entière et l'on y voit le Président des USA interprété par Mason Adams, donner une interview — elle est superbe !

Jusqu'à présent, êtes-vous satisfait du film ?

Absolument : vous savez, ce qui compte pour un réalisateur, ce n'est pas d'arriver à effectuer certaines choses, car les choses ne se font pas exactement comme c'était prévu — ce qui est d'ailleurs très bien... Ce qu'il faut, c'est faire en sorte que l'environnement, le contexte, rendent *possibles* telle ou telle idée ou action. On ne peut contrôler tous les éléments, c'est impossible. Mais ce sont de petites choses qui font *vivre* l'histoire ; aussi, je pense qu'un réalisateur doit plutôt se concentrer sur la forme. Un film ne doit pas être trop concret, car il repose sur une chose fragile — l'esprit. Un film doit pouvoir respirer...

L'EMPIRE



S'il y eut jamais un film destiné à avoir une suite, c'est bien **Star Wars**. L'aventure écrite par George Lucas, eut un succès immédiat, incitant le public du monde entier à verser 400 millions de dollars en hommage à l'irrésistible pouvoir

CONTRE-ATTAQUE



d'enchantement du film. Avant même sa sortie, Lucas l'avait envisagé comme seulement l'un des épisodes de toute une saga, et quelques mois plus tard s'était mis à préparer un second chapitre : **L'Empire contre-attaque**.

Trois ans après « La Guerre des Etoiles », les fantastiques progrès de la technologie américaine.

La Guerre des Etoiles, rebaptisé **Un nouvel espoir** en raison de la place qu'il occupe dans l'ensemble de l'œuvre, a été en majeure partie tourné dans les immenses studios EMI à Elstree près de Londres. Cependant, ses nombreux effets spéciaux ont été conçus et réalisés à des milliers de km, par Industrial Light and Magic, un laboratoire optique aux multiples possibilités, installé spécialement dans ce but sous la direction du responsable des effets spéciaux John Dykstra. Le chef-opérateur Richard Edlund fut l'un des piliers de l'équipe de Dykstra.

L'expérience préalable d'Edlund se partageait entre les effets spéciaux et le cinéma proprement dit. Né à Fargo (North Dakota), il acquit une connaissance de base des systèmes et techniques photographiques dans l'US Navy et à l'université de Californie du Sud. Il passa quatre années employé par son mentor et ami de longue date Joseph Westheimer, travaillant pour des publicités télévisées et sur des séries telles que **The Outer Limits**, **The Twilight Zone** et **Star Trek**. Il quitta la compagnie pour devenir photographe indépendant et réalisateur de films promotionnels pour des groupes de rock connus. Puis il collabora avec Robert Abel et exerça ses talents sur des fantaisies d'une soixantaine de secondes qui furent des années durant la signature d'Abel dans la publicité télévisée.

Edlund fut engagé dans l'équipe des effets spéciaux de **Star Wars** en 1975 et, durant deux années, filma les miniatures des vaisseaux spaciaux, utilisant les nouvelles techniques de mouvement contrôlé d'ILM. Après **Star Wars**, l'équipe d'ILM resta groupée pour les premiers épisodes de **Battlestar Galactica**, jusqu'à ce que Dykstra se retire de la série Universal, ayant installé ses propres ateliers d'effets spéciaux. Edlund réalisa alors la prise de vue des maquettes pour **Le Syndrôme Chinois**, avant d'accepter de prendre en charge les effets spéciaux de **L'Empire contre-attaque**. L'offre impliquait l'installation d'ILM au camp de base de Lucas, au nord de San Francisco.

Préférant un rôle plus indépendant à celui qu'il avait eu lors du premier épisode de **Star Wars**, George Lucas délégua la mise en scène à Irvin Kershner, choisissant d'être lui-même producteur exécutif. Outre tout le travail de studio effectué pour la plupart sur l'un des plus grands plateaux du monde, construit à Elstree spécialement pour loger les gigantesques décors de **The Empire Strikes Back**, Kirshner dirigea aussi un tournage à des températures polaires, sur le glacier de Hardangerjokulen en Norvège. Edlund, lui, était engagé pour deux ans, afin d'organiser et réaliser les effets spéciaux très élaborés requis par le film. Lucas ayant senti la nécessité de libérer le récit d'un contexte peu varié, l'espace, beaucoup d'effets spéciaux ont été incorporés à de tels décors et paysages qui auraient été irréalisables au moyen des techniques disponibles lors du premier film. Un travail sur mesure pour Edlund et son équipe !

Comment s'est effectué la nouvelle installation d'ILM ?

Nous sommes 7 ou 8 de l'équipe d'origine qui décidèrent de suivre **Star Wars** en Californie du Nord. Après avoir partagé presque tout le tournage des maquettes dans **Star Wars**, Dennis Murren et moi avons décidé de travailler de nouveau ensemble sur **The Empire**... où il devint directeur de la photographie. Je réussis à convaincre Bruce Nicholson de prendre la tête du département optique. Peter Kuran s'occupait de l'animation et du rotoscope. Lorne Peterson et Steve Gawley, des « vétérans », étaient responsables de l'atelier de maquettes. Phil Tippet et Jon Berg prirent en charge l'animation image par image. A la tête du département d'électronique, nous avions Jerry Joffress. Ainsi fut constitué un noyau de gens d'une grande compétence, ayant déjà entre eux de solides relations de travail.

Les ateliers étaient situés dans un immeuble neuf, vide comme l'était l'ancien ILM quand nous avions démarré pour **Star Wars**. Nous apportions l'équipement d'origine : la caméra mobile, la caméra pour les mattes et notre liste ; aussi l'un de mes premiers soucis fut-il de concevoir et de faire construire le matériel dont nous avions besoin, ainsi que de constituer des équipes complètes.

Brian Johnson et vous êtes crédités au générique pour les effets spéciaux visuels. Comment vous êtes-vous partagé le travail ?

Le point fort de Brian, c'est de préparer les trucages pour le tournage principal. Ma spécialité, ce sont les effets optiques : les miniatures, la photographie à mouvement contrôlé, le ralenti et le travelling matte, c'est-à-dire le côté technique de tous ces procédés étranges. J'étais responsable d'ILM, mais Brian a aussi travaillé ici avec nous. Cependant, il s'est occupé beaucoup plus de ce qui se passait à Londres et en Norvège : brouillard, explosions et toutes sortes de choses déclenchées par des systèmes de fils. Il dut aussi reconstruire R2D2 pour qu'il suive correctement les ordres télécommandés.

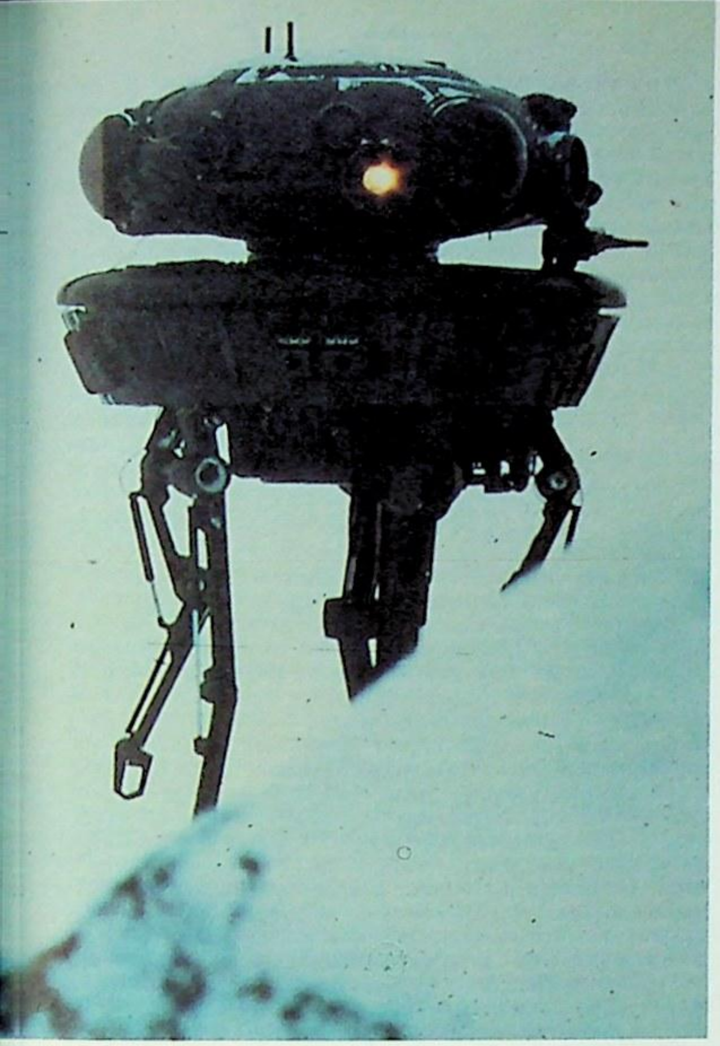
Mes deux premiers projets furent la conception et la construction d'une tireuse optique spéciale, pour réaliser nos superpositions, et d'une caméra Vista-Vision à grande vitesse. En même temps, je travaillais avec George Randell à assembler les caméras et les mécanismes pour la tireuse optique, et avec David Grafton qui étudiait les systèmes optiques spéciaux. Nous dûmes construire la truca de bout en bout car les tireuses standard sont plutôt prévues pour les fondus, les aggrandissements et toutes les choses de ce genre, et non pour des superpositions photographiques compliquées. Elles n'étaient point à la hauteur de la qualité de travail que nous désirions.

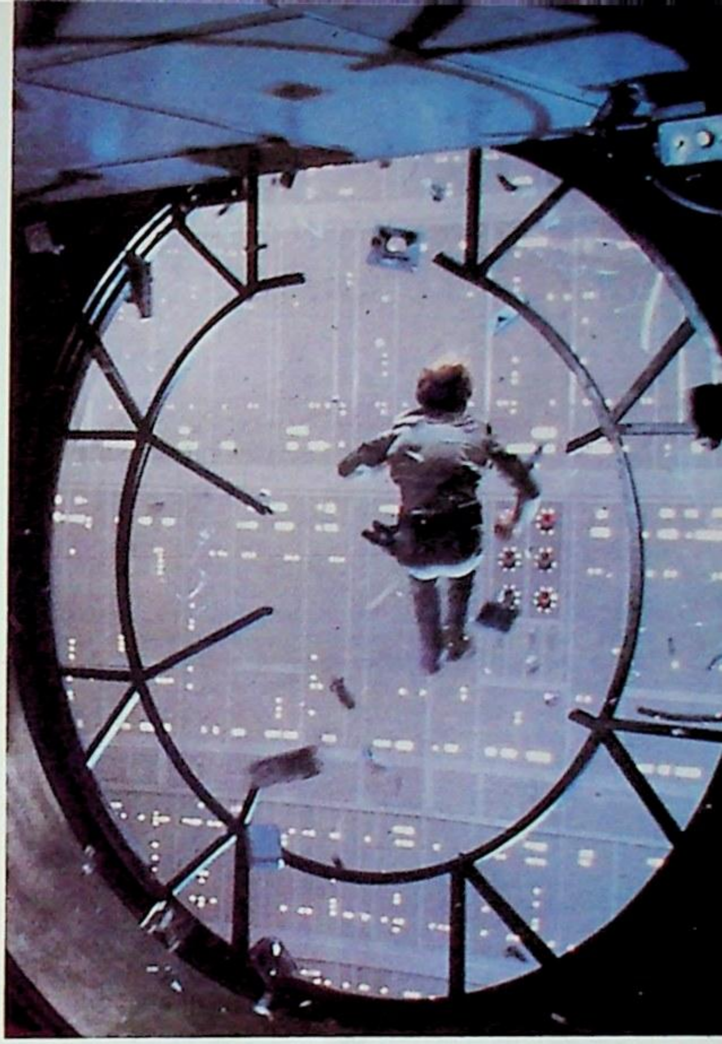
Le plus stimulant, c'est que cette organisation était non pas regroupée pour une seule production puis démantelée, mais destinée à durer ! La conception des équipements électroniques, dont s'occupe Jerry Joffress, est basée sur le fait que tout notre travail est contrôlé par ordinateur. L'utilisation des appareils est très souple, du fait qu'on peut modifier leurs fonctions par un simple changement de programme. Le système électronique de la tireuse, très complexe, est basé sur ce principe, aussi ne devrait-elle pas se démoder de si tôt. Si vous désirez modifier la fonction d'un de ses éléments, au lieu de démolir l'appareil pour changer un paquet de fils et, pour le réparer, de le mettre hors-circuit pendant deux semaines, il suffit de brancher une nouvelle fiche : vous en avez pour cinq minutes !

Quelles sont les possibilités particulières de votre tireuse optique ?

Ce qui la rend différente, c'est qu'il s'agit d'une tireuse à séparateur de rayons pourvue de quatre diascopes. La plupart des trucas n'en ont que deux. Avec quatre têtes, on peut assembler un plan composé en une seule fois. Les projecteurs sont montés par paires ; une paire est placée dans l'axe de la caméra, l'autre perpendiculairement. Les images sont superposées dans le séparateur et filmées par la caméra. Ainsi, on peut projeter le premier plan et son matte d'un côté, l'arrière-plan et son matte de l'autre, régler exactement la combinaison des mattes et obtenir toute la composition en une seule fois. Un autre avantage est que cela augmente le rendement de la machine, même si l'on n'en utilise qu'un élément à la fois ; on peut tirer d'un côté pendant qu'on prépare une superposition de l'autre. Cela nous a donné plus de temps pour composer un plus grand nombre de plans. Chaque image de **The Empire Strikes Back** filmée à ILM est passée par cette tireuse.

Mais la vraie particularité de cet appareil, ce sont ses objectifs.





La définition du système optique d'une truca est généralement assez limitée. En d'autres termes, ce qui passe dans la partie arrière du corps de projection n'est pas aussi net que ce qui passe dans la partie avant, à cause des limitations du système optique habituel. L'optique de notre tireuse est spécialement conçue pour qu'on obtienne autant de netteté quelle que soit la tête utilisée. Ainsi les mattes ne subissent pas les déformations dues aux optiques de série.

Une tireuse standard n'est pas équipée de lentilles télécentriques. Une lentille télécentrique émet des rayons de lumière parallèles. Avec une lentille non télécentrique, pour que la lumière traverse également toute l'image, il faut la regrouper au moyen d'un verre de champ situé près de l'image. Même avec une lentille diffusant 150 paires de rayons par mm, si on intercale un verre de champ, on perd la moitié de cette définition et on introduit des déformations chromatiques et géométriques. Mais comme cette lentille est nécessaire pour rassembler la lumière, il n'y a pas d'échappatoire. Aussi, quand nous avons entrepris de construire notre propre tireuse, nous avons pensé que le mieux c'était de concevoir d'abord les objectifs, car finalement, le plus important dans une tireuse, ce sont ses qualités optiques. Une fois construit le système optique, on pouvait bâtir le reste de la tireuse autour de lui.

J'ai pris pas mal de risques, car c'était un prototype, et il allait coûter au moins un demi-million de dollars ; mais j'étais convaincu que nous en avions besoin pour monter le film et que nous l'utiliserions pendant de nombreuses années à venir : c'était donc un investissement. La construction nous a pris environ un an, mais l'appareil a fonctionné étonnamment bien dès le début ; le système optique surpassait même ce que j'avais espéré. Nous avons dû modifier vraiment l'image composée pour la faire coïncider avec le fond lors de quelques plans seulement. Cette truca, le seul modèle de ce genre au monde, a été certainement un apport considérable pour le film.

La remarquable absence de lignes de contours de matte dans **The Empire** *est-elle due à cette tireuse ?*

A cela, et à beaucoup d'autres choses... Le fait que nous ayions des objectifs qui permettent aux mattes de coïncider parfaitement avec les objets est l'un de ces facteurs. Mais réaliser ces mattes est un autre problème, et nous sommes devenus très habiles dans l'utilisation de l'écran bleu. L'idée première dans **Star Wars** était de filmer tout éclairé à l'avant puis à l'arrière, puisque les caméras à mouvement contrôlé permettent de faire plusieurs passages identiques. Mais je ne croyais pas cela possible, car on ne peut pas photographier un matte en deux fois et obtenir la même transparence pour le bord d'attaque d'un objet en mouvement que pour le bord de fuite. Ce serait possible si tout ce qu'on filme se déplaçait lentement sur un fond étoilé, mais quand arrive une scène où il y a beaucoup de flou, — et cela s'est produit souvent car il y a beaucoup de mouvements rapides dans **Star Wars** — le problème est totalement différent. C'est étonnant de voir la quantité de flou qu'une scène peut contenir, surtout quand quelque chose se dirige vers vous et finit par remplir tout l'écran. Les dernières images de cette scène ne sont rien d'autre que des sillages flous, et leur présence est signe de leur certain degré de transparence. Si vous avez un plan avec beaucoup de traînées, et que vous en tirez un matte très contrasté — ce qui se produit avec le système du double passage — vous obtenez un matte opaque, car le matte a une échelle de gris très limitée. Vos images n'ont pas la transparence de la réalité et elles ont tendance à faire un effet stroboscopique. Aussi tenais-je beaucoup à ce que nous utilisions l'écran bleu.

Nous avoir laissé employer ce procédé est vraiment une marque de confiance de la part de Lucas. Comme nous tous, il avait vu de nombreuses réalisations sur écran bleu, avec d'horribles contours bien visibles autour des objets, et c'était pour lui caractéristique de ce système. Assister aux rushes et voir les acteurs travailler dans le vide, si ce n'est ce fond bleu totalement inutilisable, est suffisant pour déclencher des crises de paranoïa aiguë chez un réalisateur, surtout qu'à l'époque, aucun de nous n'avait beaucoup d'antécédents pour s'appuyer dessus. Aujourd'hui, je serais le dernier à soutenir que dans **Star Wars**, le travail avec écran bleu était parfait. Il y a beaucoup de plans qui me font me rapetisser. Nous nous en sommes contentés car ils passaient tous très vite : bien peu d'entre eux duraient plus de 75 images, et un grand nombre moins de

Saisissantes innovations dans le domaine de l'animation image par image.

24 images. Depuis, notre technique est devenue beaucoup plus raffinée. A l'époque de **Star Wars**, nous n'aurions pas pu faire tout ce que nous avons fait pour **The Empire**, en particulier tous les mattes sur les scènes de bataille dans la neige. Les superpositions pour ce film étaient beaucoup plus difficiles à effectuer.

Dans **Star Wars**, *vous n'avez fait des mattes sur surface claire qu'à deux moments : quand le Millenium Falcon s'enfuit de la base de Mos Eisley et quand un X-wing survole la jungle à la fin. Les lignes d'incrustation sont très visibles dans ces deux plans. Qu'est-ce qui vous a permis d'obtenir de si bons mattes sur fond clair dans* **The Empire** *? Est-ce votre habileté ou la nouvelle tireuse, ou avez-vous apporté des améliorations au procédé de l'écran bleu ?*

C'est le même système de base. Pour **Star Wars**, nous avons mis au point un écran fluorescent qui fonctionne sur courant continu, au lieu de courant alternatif. Dès lors, nous avons pu filmer à grande vitesse sans avoir le problème du scintillement. Je peux me tromper — j'ai déjà rencontré cinq types qui m'ont tous dit qu'ils avaient inventé le caisson d'insonorisation — mais c'est certainement le premier écran bleu de grandes dimensions équipé d'ampoules fluo sur courant continu. Nous avons perfectionné des détails pour **The Empire** : le bleu est meilleur. Mais c'est pratiquement la même installation. J'ai aussi amélioré le système de fixation des vaisseaux spaciaux ; Nous utilisons un pied au néon dans le ton de l'écran bleu, ce qui nous évite de recourir au rotoscope pour éliminer de l'image les branches d'articulation. Je pense que nous avons vraiment atteint les techniques les plus simples dans **Star Wars**, et pour moi, la solution la plus simple est toujours la meilleure. Pourtant, cela paraît plus facile de compliquer les choses que de les simplifier.

Avez-vous réalisé d'importants progrès dans la technique de mouvement contrôlé ?

Oui. Bien que nous ayions été satisfaits du système que nous avions utilisé dans **Star Wars**, et qu'il ait bien fonctionné, quelque peu modifié, dans **The Empire**, notre nouveau système offre des possibilités bien supérieures. Lors d'un tournage dans des circonstances réelles, particulièrement pour une bataille, les mouvements de votre caméra sont liés au hasard de votre allure. Pour obtenir l'impression que ce qu'on voit est filmé sur le terrain par un être humain et non par une machine, nous dirigeons manuellement la plupart des mouvements de caméra grâce à un dispositif de leviers. Un mouvement parfait n'aurait aucune des irrégularités qui sont caractéristiques des gestes humains, et la scène serait assez inintéressante. Cependant, un mouvement mathématiquement parfait, commandé par ordinateur, est utile pour les titres ou pour les scènes très brèves où une régularité mécanique n'est pas gênante, et notre appareil peut à présent calculer les axes pour ces mouvements. Bien que nous ne l'utilisions pas en permanence, ce système a ses applications et peut, si nécessaire, permettre de gagner du temps. Mais c'est souvent plus long de calculer un programme que d'aller sur le plateau, de tourner des boutons et de bricoler jusqu'à ce que ça aille.

Nous avons aussi construit un système portatif de contrôle de mouvement, avec une caméra reflex Vista-Vision, un pied spécial orientable et un ordinateur enregistreur, qu'on peut utiliser en extérieurs pour mémoriser les panoramiques et les plongées, et ainsi les reproduire plus tard en studio.

Est-il semblable au système utilisé dans **Close Encounters**, *qui a permis de faire des mouvements de caméra sur les acteurs et la maquette du vaisseau dans la même scène ?*

C'est le même principe, mais plus élaboré. Cependant, nous ne l'avons pas utilisé pour le tournage de l'action réelle car il n'était pas encore prêt quand l'équipe est partie en Norvège. Seule la caméra fut expédiée là-bas où on l'utilisa pour les plans où nous devions faire des mattes. Le système d'enregistrement n'était pas encore au point. Après le tournage en extérieurs, nous avons récupéré la caméra et Dennis s'en est servi pour filmer presque toute l'animation image par image des miniatures. Pour **The Empire**, nous avons utilisé quatre systèmes de contrôle de mouvement. Nous avions aussi une installation pour les mattes construite par nous-mêmes, une table d'animation Oxberry format Vista-Vision fabriquée sur commande, une caméra pour les essais de mattes, et une demi-douzaine d'autres caméras. En pleine activité, notre atelier jadis vide était plein à craquer de matériel de toute sorte et notre équipe comptait environ 90 personnes.

Le plan d'ouverture dans **La guerre des étoiles** *était proprement saisissant. Avez-vous tenté de retrouver son impact dans* **L'Empire contre-attaque** *?*

A l'origine, **L'Empire** devait commencer dans la neige, mais en cours de production, Georges a préféré qu'il se situe dans l'espace. Il est certain que le plan d'ouverture dans ce second film n'est pas aussi dynamique que dans l'original. Mais en fait, il n'avait pas besoin de l'être. Dans **La guerre des étoiles**, ce plan donnait la première impression de ce que serait le film. Les effets spéciaux allaient de toute évidence être très différents de tout ce qui avait été fait auparavant, et notamment de **2001** : dans l'œuvre de Kubrick, ils étaient très élaborés et occupaient l'écran pendant des plans excessivement longs. Ils étaient réalisés avec l'aide de maquettes qui remplissaient des plateaux entiers : nous n'avions pas les moyens de travailler de cette manière. Nous devions réaliser 365 plans et nous n'avions ni le temps ni les moyens nécessaires. Au lieu d'avoir des maquettes de 15 mètres nous en avions de 50 centimètres et nous avons été rapides pour réaliser les effets. Je ne sais pas si c'est réaliste mais cela va très bien avec le style du film. Cela devait être convaincant puisque j'ai rencontré un astronaute dans une réception qui m'a dit qu'il y avait cru et qu'il était resté collé à son fauteuil. Nous voulions absolument que le premier plan de **la Guerre des Etoiles** coupe le souffle aux spectateurs. C'est que la première impression soit positive — une impression d'émerveillement — pour que tout le monde soit satisfait immédiatement de l'aspect des effets spéciaux, et se dise : « Bon, j'ai accepté cela. Maintenant voyons l'histoire ». Dans le second film, nous n'étions plus concerné par cet aspect.

Le film innove dans le domaine de l'animation image par image. Pouvez-vous nous parler du plan qui donne l'impression qu'un hélicoptère plonge sur le tauntaun en train de courir ?

Ce fut la « pièce de résistance » de Dennis Muren au niveau de l'ingéniosité ! C'est à mon avis l'un des meilleurs plans du film. Il fut très bien préparé et exécuté avec beaucoup de soin. La réalisation prit un temps fou. Le métrage de base fut tourné avec un système Wescam. C'est un type de caméra qui donne l'impression d'être suspendu sous un hélicoptère ; celui-ci est gyrostabilisé afin de supprimer le roulis et les tressautements de l'image. Dans ce plan-ci, elle était stabilisée sur deux axes afin de supprimer le roulis et de maintenir l'arrière-plan horizontal. L'angle de prise de vue était commandé manuellement ce qui permettait d'incliner la caméra vers un point précis. Une fois tourné le métrage de base, venait le repérage. En gros il faut prendre des repères sur le sol — et là il n'y en avait pas beaucoup — et voir comment ils bougent. Il y avait un rocher dans le milieu du cadre qui était très important ainsi que quelques vagues sur la neige. Si vous êtes doué vous pouvez les repérer et vous en servir. A partir d'eux, nous avons décomposé le mouvement réel de la caméra. Puis nous avons tracé le plan sur l'Oxberry pour voir de quelle manière la caméra reculait ainsi que les variations d'angle. Tout ceci avec la marge d'erreur la plus réduite possible. C'est comme interpréter une photo ou tracer le plan d'un terrain d'aviation pris lors d'un survol du Cambodge. Une fois l'information décomposée, Dennis la programma sur le système de contrôle de la caméra afin de reproduire sur le tauntaun les mêmes changements d'angle. Dans ce

plan, le tauntaun se déplaçait horizontalement à une certaine vitesse. Phil Tippet a tourné cela image par image. Une fois le tauntaun photographié avec les mouvements corrects, Sam Constok le rephotographia dans l'Oxberry et réduisit l'image pour la faire coller au décor. De plus, il fallait tenir compte d'autres éléments qui venaient s'ajouter à tout ce matériel, telle l'ombre sous le tauntaun et bien sûr les mattes. Comme vous le voyez c'est toute une série d'éléments très complexes, tous devant être réalisés avec précision. Il n'y a aucun moyen de dire si tout va marcher avant que cela soit terminé.

Lorsque vous travaillez sur un film comme celui-là, classez-vous les effets, en tenant compte de leur difficulté ou de leur importance afin de mieux vous consacrer à ceux qui vous semblent prioritaires ?

En fait, vous devez vous concentrer sur certains plans plus que sur d'autres. Cela fait partie de la fabrication d'un film de fiction. Au début de tout projet de film, vous commencez par lire le scénario, puis vous passez au story-board. Mais pendant la rédaction du story-board, il vous faut garder en mémoire que ce que vous mettez sur le papier devra être réalisé par une ou plusieurs personnes utilisant une ou plusieurs techniques ainsi qu'un certain matériel, lequel est soit disponible soit en cours de fabrication. Il y a donc toute une série de décisions qui doivent être coordonnées. Jim Bloom, le producteur associé de ce film, était le responsable de cette coordination à ILM. Il avait organisé le tournage en Norvège. Une fois celui-ci terminé, et l'équipe installée en Angleterre, il est revenu ici et nous a aidés en établissant un plan de travail et en planifiant le tournage des effets spéciaux.

Je me souviens de Lin Dunn arrivant à ILM dans les premiers jours de **La guerre des étoiles**. Il avait été envoyé par la 20th Century Fox avec l'ordre de nous surveiller en quelque sorte, parce que personne chez eux ne savait qui nous étions réellement ni ce que nous savions faire et c'était eux qui produisaient le film, coûtant plusieurs millions de dollars. La Fox voulait l'opinion de quelqu'un s'y connaissant. Ils envoyèrent Lin Dunn et Cecil Love — les doyens bien aimés des effets spéciaux — pour nous surveiller. Et je me rappelle ce conseil de Lin : « Je ne doute pas que vous sachiez faire ce boulot ; mais ce qu'il vous faut absolument c'est quelqu'un qui vous aide à dresser un plan de travail ». C'était un conseil très juste.

Donc, oui, il y a des priorités et il faut continuellement évaluer les choses à faire et effectuer des changements lorsque cela s'avère nécessaire. Il faut savoir sur le champ si l'idée que vous avez va prendre beaucoup de temps à être réalisée. Par exemple, prenez le cas des « Walkers ». Jamais auparavant un tel effort n'avait été nécessaire pour une seule séquence image par image. Il a fallu presque toute une année à plusieurs personnes pour concevoir ces choses, en construire 5 ou 6, puis les peaufiner dans tous leurs détails. Le tournage par lui-même prit environ deux autres mois.

Pouvez-vous nous parler de cette séquence ?

C'est Dennis Murren qui en fait l'a presque réalisée en totalité. Je crois qu'il a tout fait sauf la partie à vitesse accélérée que j'ai moi-même tournée. Jon Berg et Phil Tippet ont animé les « marcheurs » des neiges. En ce qui concerne l'animation image par image, John était principalement concerné par la création et l'animation des « walkers », bien que Phil ait également réalisé une partie de l'animation. Phil était principalement responsable du tauntaun. La séquence des « walkers » a néessité plusieurs techniques de tournage. La majeure partie a été tournée avec des paysages miniatures au premier plan et des arrières-plans peints. Il nous a fallu environ 15 arrières-plans peints pour les séquences des « walkers » et celle du tauntaun. Le plus grand mesurait environ 10 mètres de large sur 4 de haut, et le plus petit 1,20 mètre sur 60 centimètres. Les « walkers » mesuraient environ 45 centimètres de haut. Les chasseurs qui volent autour ont été filmés séparément, leurs mouvements étant codés, puis incrustés dans l'image.

Un des plans qui, je crois, est assez réussi est celui où le chasseur de Luke s'écrase dans la neige. Au début de cette scène la caméra est dans le cockpit à la place du pilote, le chasseur dépasse les « walkers » puis plonge vers la neige et s'écrase presque sous les pieds de l'un d'entre eux. Nous voulions conserver cet angle de prise de vue jusqu'au contact avec le sol et, ensuite, voir la neige recouvrir le nez du chasseur. C'était impossible à faire en image par image ; nous avons donc tourné la séquence image par image jusqu'au moment précédant l'impact. Puis l'accessoiriste a construit une sorte de petite luge sur laquelle nous avons monté la caméra. C'était une sorte de traîneau avec un écran en plexiglass ayant la forme du nez du chasseur, situé devant la caméra. Puis, celle-ci à la place de Luke, nous avons projeté l'ensemble dans la neige. Nous avons utilisé environ 40 images ainsi tournées, faisant un raccord dans l'axe entre la séquence tournée image par image et celle-ci. On a l'impression d'un plan en continu. Le chasseur s'écrase dans la neige qui vient recouvrir le nez. Et cela marche car vous n'êtes pas heurté par le raccord. Vous êtes tellement pris par ce qui arrive à Luke que vous ne le remarquez même pas.

Cela ressemble au plan de **La guerre des étoiles** *où l'on passe d'une photographie fixe à l'action proprement dite lorsqu'on survole l'Etoile de la Mort et que l'on plonge dans le ravin.*

Exact. Je pense que ce plan aussi était très réussi. En fait, c'est l'un de mes plans favoris dans **La guerre des étoiles** et un de ceux qui nous a attiré le plus de compliments. Toute l'idée est de créer une atmosphère. Il faut créer et réaliser des plans tels que le public soit emporté par l'action et le drame qui se déroulent et ne soit pas dérangé par une cassure dans les effets spéciaux. Si vous arrivez à cela le plan sera réussi. Un des plans les plus compliqués dans la séquence des « walkers » fut réalisé en utilisant la technique de l'« écran bleu ». En fait nous avons utilisé cette technique à chaque fois qu'il y avait des personnages dans la scène. Le plan dont je parle montre des troupes rebelles courant vers la caméra et fuyant les « walkers » que l'on voit s'approcher à l'arrière-plan. Nous avons d'abord tourné en Norvège le premier plan avec les soldats qui courent. Puis nous l'avons passé à la visionneuse et avons fait un relevé exact du plan. Nous avons déterminé avec exactitude les angles de prise de vue, puis avons repris les mêmes angles lors du tournage avec les maquettes des « walkers ». Lorsque les objectifs et la perspective furent déterminés correctement, nous avons filmé les « walkers » devant un « écran bleu » puis nous les avons incrustés dans les images tournées en Norvège. Le seul problème était de donner l'impression que les pieds touchaient vraiment le sol. De toute évidence, si l'on n'a pas l'impression que ces choses touchent vraiment le sol, le plan est raté. Pete Kuran a réalisé ce que l'on appelle un « grounding matte » qui permet de réaliser cet effet. Ainsi les pieds des « walkers » semblent vraiment se poser sur le sol. Et puis, bien sûr, nous avions les chasseurs qui traversaient l'écran et des lasers qui tiraient dans tous les coins. Une fois tous les éléments réunis, et avant que tout soit envoyé au département optique puis au montage, presque toutes les sections de l'ILM avaient eu en main cette séquence.

Il y a aussi une explosion qui fut tournée en Norvège avec toutes sortes de débris qui volent. Pour cela il nous a fallu incruster la trajectoire d'un chasseur vers le point où l'explosion allait se produire et faire coïncider les deux images. Ça donne l'impression que le chasseur s'écrase et explose.

Pouvez-vous nous parler de la technique de tournage en accéléré dans cette séquence ?

Nous avons utilisé le tournage en accéléré à plusieurs reprises, en particulier lorsque nous devions donner une impression de masse. Par exemple dans la séquence où les « walkers » s'effondrent. Pour ces plans nous avons construit une maquette plus grande, environ 1,20 mètre ; Jon Berg et Tom St. Amand ont fait un travail magnifique, préparant et construisant ces énormes machines en vue d'un fonctionnement optimum devant la caméra.

Cette maquette était-elle commandée électroniquement ?

Non. Tout était fait avec des fils cachés et des solénoïdes, le tout équilibré de telle manière que la maquette devait s'écrouler comme nous le voulions. Cependant, la caméra à grande vitesse ne fut prête que peu avant le tournage de cette séquence. Le mouvement fut réalisé correctement, mais la caméra ne fonctionna pas à la vitesse que nous voulions. Il nous a fallu recommencer plusieurs fois. Accélérer un mouvement de caméra est quelque chose que l'on peut appeler, je crois, de la magie noire. Cela ne peut pas être enseigné, nous apprenons sur le tas en tatonnant et en faisant des erreurs. Ce fut donc une expérience très complexe et très fatigante. Il existe des formules pour déterminer en quelque sorte la vitesse à laquelle une caméra doit tourner lors de la réalisation de plan en accéléré. Mais, la plupart du temps je tiens seulement compte de mon expérience passée et de ce qui, à mon avis, doit

Le judicieux emploi du mouvement accéléré permet une authenticité absolue et indispensable.

marcher. La plupart des séquences en accéléré dans **l'Empire** furent tournées à 96 images-seconde. C'est tout ce que nous pouvions tirer de la caméra. Nous retravaillons dessus et je pense que nous pourrons obtenir 150 images-secondes. Pour résumer, la séquence des « walkers » fut réalisée image par image avec les petits modèles et ce jusqu'au moment où il commence à s'écrouler. Là nous passons en accéléré. Cela nécessitait une manipulation très précise pour les faire s'écrouler. Pour le plan où cette chose se fait ligoter, par l'un des chasseurs, nous avons fait quatre ou cinq prises avec des ventilateurs en marche. Nous avons obtenu des variantes intéressantes.
Je pense que celle qui est montrée — où l'on dirait qu'il claque des talons avant de s'effondrer sur le côté — est assez drôle. Le public semble l'aimer et réagit bien. J'ai filmé l'autre « walker » qui tombe en avant et explose avec ma propre caméra, une Mitchell qui peut tourner à 175 images par seconde. Ce n'est pas une caméra faite pour la Vista-Vision, donc ce plan doit être anamorphique. Dans ce cas présent, il était plus important d'avoir une bonne vitesse qu'une bonne image, parce qu'il fallait tourner à la vitesse la plus élevée possible pour que les effets pyrotechniques soient à l'échelle.
Une majorité des plans tournés en accéléré fut réalisée avec des arrières-plans peints, mais nous en avons fait quelques-uns avec le système de l'écran bleu — par exemple le plan où Luke accroche sa ligne magnétique sous le ventre de l'un des « walkers » et s'élève en se balançant. Ce plan fut tourné en accéléré afin de donner aux pieds le poids qu'ils étaient supposés avoir. Un autre plan tourné en accéléré est celui où le chasseur de Luke est écrasé. Pour cela nous avons construit un pied de grande taille monté sur un énorme tuyau installé hors champ. Nous avons utilisé un modèle spécial pour le chasseur, fabriqué dans un métal peu épais. Il a fallu beaucoup de temps pour fabriquer ce modèle avec tous ses détails. Il fallait que la première prise soit la bonne. Si vous ratez une prise comme celle-là, les maquettistes ne sont pas particulièrement ravis.

Avez-vous utilisé la technique du tournage en accéléré à d'autres moments du film ?

Nous avons tourné la séquence de la limace de l'espace en accéléré — ce gros truc qui sort des entrailles de l'astéroïde et essaye de mordre le Falcon.
Il en a été de même pour la plupart des explosions. Pour ce faire, nous avons loué le San Francisco Armory, qui est un bâtiment d'exercice énorme. Nous avons choisi cet endroit, le plus grand que nous ayons trouvé qui ne soit pas interdit d'accès. Le plafond est à plus de 25 mètres du sol. Nous avons construit notre propre plafond, de couleur noire, mesurant environ 30 mètres de long sur 18 de large. Nous avons photographié un grand nombre d'explosions à environ 18 mètres du sol. Nous tournions avec 5 caméras à grande vitesse. Nous n'avons eu qu'un incident pendant cette période. Il y avait deux caméras en Vista-Vision — ma vieille favorite louée à la Paramount, avec un maximum de 72 images-seconde et notre petite dernière qui tourne à 96 images-seconde. Il y en avait trois autres qui tournaient en anamorphique, dont celle de Bruce Hill, qui tourne à 360 images-seconde. Au bout du compte, nous avons, je pense, la meilleure collection d'explosions que vous pouvez imaginer. Nous y avons passé deux semaines et nous possédons environ 400 explosions différentes.

Ensuite, vous n'aviez plus qu'à superposer ces explosions sur tout ce que vous vouliez voir sauter.

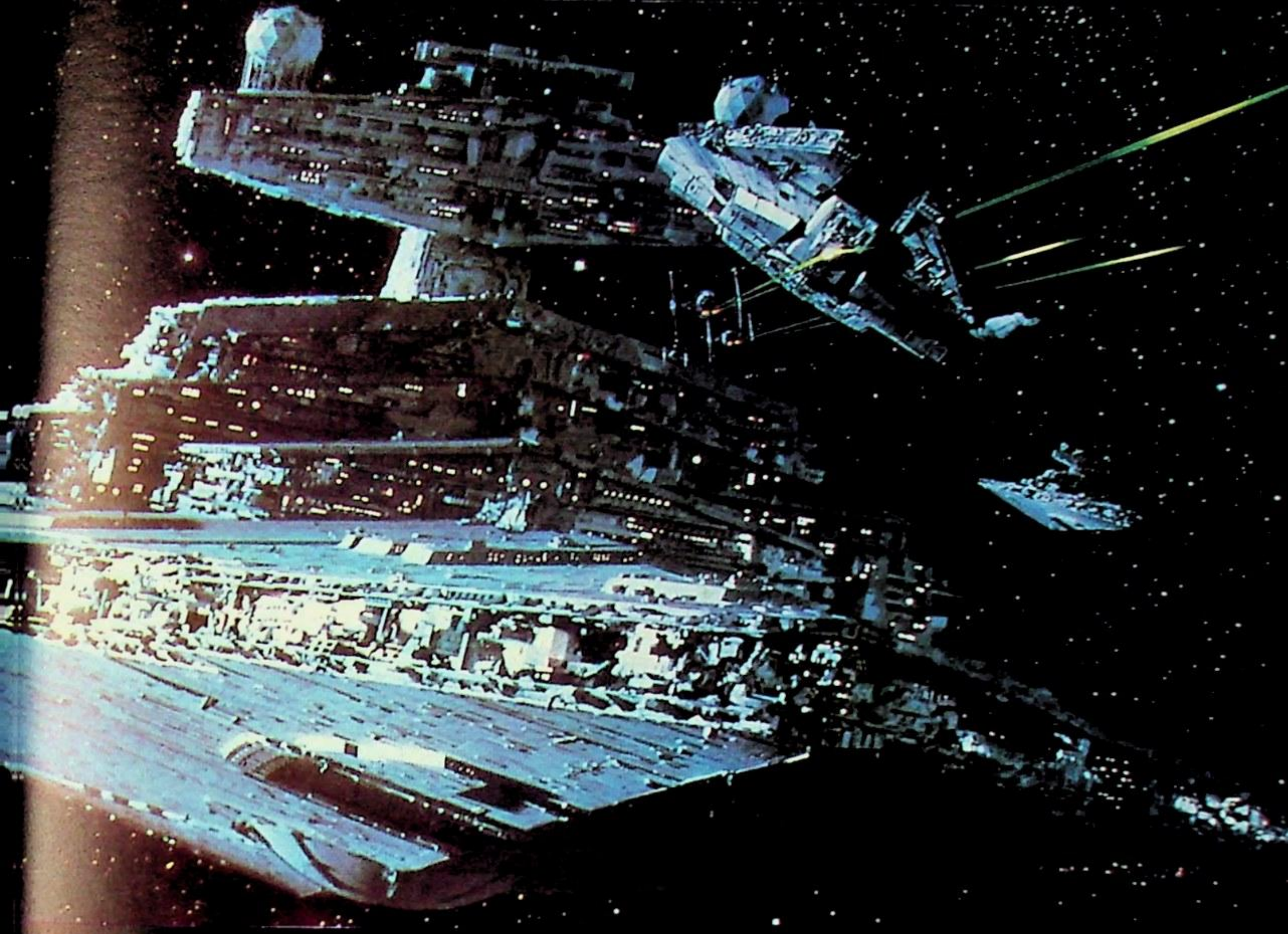
D'abord, nous en avons extrait des mattes ; mais c'est presque cela. Il y en a un certain nombre dans la séquence de l'astéroïde et deux ou trois lors de l'explosion du générateur. Il y a aussi deux plans de chasseurs qui sautent et dans ces cas ce furent des explosions télécommandées. Je crois que nous avons un ou deux plans où nous avons utilisé un autre truc pour perdre le chasseur avec l'aide du département animation dans les toutes dernières images afin d'adoucir un peu le plan.

Lorsque vous avez des plans aussi incroyablement complexes — comme la plupart de ceux où le Millenium Falcon est poursuivi dans la ceinture de météorites — comment les concevez-vous d'abord et comment passez-vous à la réalisation ensuite ?

C'est une question de construction. Un des plans-clé de cette séquence montrait le Falcon se frayant un chemin dans un champ de rochers flottant dans l'espace. Afin de bien montrer qu'il ne s'agit pas d'une partie de plaisir, nous voulions que l'un des TIE qui le poursuit s'écrase sur un astéroïde. Il y a une grande activité dans ce plan et chacun des éléments devait être filmé séparément, y compris les morceaux de rochers. Dans un cas comme celui-ci vous commencez par programmer l'élément le plus important du plan, en l'occurence le plus gros des astéroïdes. Nous l'avons filmé. Puis nous avons filmé le Millenium Falcon qui l'évitait, sachant que par la suite le service animation mettrait une ombre sur la surface du rocher, pour faire le raccord entre les deux. Puis vinrent les TIE. Ce sont des vaisseaux très anonymes, mais cependant ils sont là. Donc une fois que nous avions le rocher et le Falcon, nous avons programmé et filmé chacun des TIE séparément. Le premier TIE passait le deuxième passait et le troisième passait aussi. Cependant arrivés à ce point de la composition, nous voulions que le troisième TIE rencontre l'astéroïde. Nous avons donc programmé le rocher de telle manière qu'il rencontre le TIE, et nous avons filmé. Comme tout élément est programmé individuellement, nous tournons un essai en noir et blanc que nous pouvons regarder immédiatement. Comme il s'agit d'un film en négatif, l'image est placée devant un fond clair. Nous pouvons donc placer jusqu'à six ou huit de ces essais dans une visionneuse et vérifier d'un seul coup tous les éléments. Lorsque tout est parfait, nous passons alors au tournage définitif. Dans le cas dont nous parlons, nous avons ajouté quelques rochers afin que le champ d'astéroïdes paraisse important. Puis, pour que ce soit encore plus périlleux nous avons fait se déplacer des rochers dans un sens et d'autres rochers dans un autre. Il y avait également trois arrières-plans peints montrant d'autres rochers qui furent filmés selon une technique multiplanaire et, bien sûr, il y avait un champ d'étoiles. Au total, une fois filmés les quatre vaisseaux, dix ou douze morceaux de rochers, trois arrières-plans peints, le champ d'étoiles, plus diverses explosions, les ombres et les lasers, il y avait environ 25 bandes, chacune devant être étalonnée au niveau des couleurs, chacune devant passer par toutes les étapes de l'écran bleu afin d'en extraire les mattes. Donc, en tout, vous avez environ 120 bandes. Il faut vraiment que la personne qui s'occupe de l'impression optique aime son métier car elle doit tout mettre en place, vérifier que les couleurs ne détonnent pas et que les lignes des mattes aient disparu. Il a fallu recomposer ce plan-là quatre fois avant qu'il ne soit parfait.

Dans **Star Wars***, George Lucas s'est servi d'une bobine de séquence aérienne de la IIe Guerre Mondiale comme prototype pour le combat final. Avez-vous fait quoi que ce soit de comparable pour certaines de vos séquences les plus complexes dans* **The Empire Strikes Back** *?*

Oui, bien sûr, nous l'avons fait, mais cette fois nous avons utilisé une animation grossière au lieu d'action réelle — comme des bandes dessinées en mouvement. Quand vous êtes dans une situation où vous avez littéralement des centaines de plans à faire, il est extrêmement important de sortir le plus possible de l'arbitraire afin de pouvoir comprendre exactement ce que vous êtes supposé faire. Il ne suffit pas de penser à un plan en termes de vaisseaux volant d'une façon ou d'une autre. Si vous le comprenez seulement ainsi, vous pouvez finir par avoir de très bons plans, mais vous aurez une séquence de second ordre. Pour pouvoir faire une séquence avec des effets de première qualité, vous devez comprendre comment la séquence se déroule, et comment chaque plan a une interaction sur ceux qui l'entourent. Dans le cas du fameux film de combat en 16 mm utilisé par George, ce qu'il essayait de faire était de montrer ce qu'il avait en tête en termes de dynamique — pour montrer que quand un pilote tournait la tête et lançait un regard vers la



Une des principales scènes de trucage représente l'attaque des rebelles par les 5 walkers de l'armée impériale. La majeure partie du tournage fut réalisée avec 3 maquettes de 45 cm animées image par image par Phil Tippet et John Berg. Pour les scènes où les machines devaient tomber, on construisit une maquette de 1,20 m filmée à grande vitesse par une caméra spéciale, pour garder l'effet de masse lors de l'écroulement. Pendant qu'Edlund attend derrière la caméra, le technicien de plateau Ed Hirach fixe un fil détachable et Jon Perg positionne les pieds, aidé par le chef de l'atelier de maquettes, Steve Gawley. Ils portent des masques de chirurgien pour ne pas respirer le bicarbonate de soude utilisé en guise de neige.



Une règle absolue : conserver obligatoirement aux effets spéciaux leur fonction dramatique.

droite, le plan suivant que vous aviez à monter devait être dans la continuité de l'action. Il n'était pas simplement question de faire voler ces vaisseaux ici et là dans le champ. Chaque chose devait être intégrée, et chaque chose devait avoir une sorte de fonction dramatique. C'est pourquoi tout ce que vous pouvez faire qui pourra fournir un point de départ à la discussion, et fournir une compréhension plus large de ce qui se passe pour les types qui sont là en train de faire le travail, est merveilleux — même si c'est juste une animation moche avec des bandes dessinées et quelques cases, cela vous donne un patron de référence. Mais c'était seulement un outil pour nous organiser. Ce n'est pas comme si nous dessinions les séquences et ensuite les filmions exactement telles qu'elles étaient — il y avait beaucoup de possibilités pour les interpréter. C'est également d'une grande aide pour monter le film, parce qu'il n'y a rien de pire que de regarder un film et de voir soudain un carton noir disant « scène manquante » — cela brise complètement votre conception du montage.
Ainsi, avec ces plans animés, on a au moins quelque chose à mettre, même si c'est simplement des dessins animés ou des avions de la IIe Guerre Mondiale volant au milieu d'un film de l'espace — au moins, vous avez toujours la dynamique. Laissez-moi vous demander quelque chose. Y avait-il quoi que ce soit dans le film auquel vous n'avez pas adhéré à cause des effets spéciaux ?

Pas beaucoup. Il y avait quelques plans où on pouvait voir à travers certains des vaisseaux.

Ah, vous les avez remarqués. J'en ai remarqué deux, moi aussi — à ma grande frayeur. Cela vient de la transparence dans les mattes. Si votre matte est trop mince, ne serait-ce que d'un quart de poil, vous aurez ce problème, et je suppose que quelques-unes nous ont échappé. Je ne veux pas avoir l'air d'insinuer que personne ne les a remarquées, mais quand vous considérez que nous avions quelque chose comme 770 prises de vues à faire, il n'est pas toujours possible de rendre chacune d'entre elles parfaites à 100 % — il n'y a, tout simplement, pas assez de temps. Nous avons avancé dans notre travail en respectant les temps imposés par la production, et alors que nous terminions les prises de vues, quelques-unes étaient parfaites, d'autres durent être refaites, et d'autres encore furent mises sur une liste d'attente qui comprenait toutes les prises de vues dont nous pourrions sans doute nous contenter s'il le fallait. Ensuite nous avons établi des priorités à l'intérieur de cette liste, et nous les avons retravaillées autant que le temps nous le permettait. Malheureusement, il n'y a pas eu assez de temps pour revenir sur toutes et les refaires dans leur totalité.

Autre chose — j'ai trouvé que les peintures des mattes utilisées dans la séquence de la ville des nuages étaient vraiment visibles.

Je crois que l'un des problèmes que vous avez avec n'importe quelle conception de la « ville du futur », est que vos spectateurs savent que c'est nécessairement quelque chose comme une peinture sur verre ou une miniature, parce qu'il ne serait pas possible que ce soit autre chose. Si vous faites la peinture sur verre d'un château sur une colline, alors la plupart des gens vont l'accepter car ils savent qu'un grand nombre de châteaux ont réellement été construits sur des collines. Par contre, si vous voyez cette énorme silhouette de ville, perchée au sommet d'un tee de golf, suspendue dans les nuages, vous savez que c'est forcément une sorte de miniature ou de peinture. Si bien que d'entrée de jeu, vous partez avec un handicap vraiment lourd contre vous pour ce qui est de convaincre entièrement qui que ce soit.
Franchement, je pense que toute cette séquence aurait été plus réussie avec l'apport d'une maquette très grande et très détaillée de la ville, mais nous n'en avons pas eu le temps. Tel que c'était, nous avons construit au moins 50 miniatures pour ce film, y compris un grand nombre de nouveaux vaisseaux. Nous avons eu le destroyer de combat de Darth Vader, les speeders, les transporteurs, et beaucoup d'autres. Le vaisseau dans lequel on voit Luke et Leia, à la fin, était un projet énorme qui fut ajouté au film à la dernière heure. Et c'était un modèle drôlement compliqué que nous avions à mettre au point, afin que nous puissions faire des projections dedans, etc. Aussi, même si, en termes de « motion pictures », nous paraissons avoir le budget le plus proche de celui de la NASA, n'est-ce pas vrai du tout. Nous sommes très sages avec nos dépenses et nous faisons de notre mieux afin de faire le film pour une somme raisonnable. Et je pense que nous l'avons vraiment fait pour une somme raisonnable — surtout en comparaison avec d'autres films récents où le travail des effets spéciaux a coûté des montants astronomiques. Voilà pourquoi nous avons opté à tout prix pour une peinture sur verre pour la ville des nuages. C'est Ralph McQuarrie qui l'a fait, et c'est une très belle peinture, mais je suis d'accord avec vous — en présentant l'excuse de tout à l'heure — que l'illusion n'est pas tout à fait parfaite.
Nous avons un grand nombre de peintures qui fonctionnent bien cependant. Mon décor préféré est celui situé sur la planète de Yoda, lorsque le chasseur X de Luke est embourbé dans le marais : on y voit de la fumée qui en sort, et deux oiseaux traversent la scène. C'est Harrison Ellenshaw qui a fait celui-là, et tout est peint sauf un peu d'eau au premier plan, avec de la brume. Tout ce que nous avons ajouté était la fumée sortant du chasseur X, et les oiseaux, qui étaient animés. Il y avait d'autres bons décors aussi — plusieurs dans le cadre où Darth et Luke combattaient. Dans un autre se sont illustrés à la fois Joe Johnston, notre directeur artistique des effets spéciaux, Ralph McQuarrie, Harrison Ellenshaw et Mike Kelly du département montage. On a filmé ça dans le hangar, quand ils décollent. Nous avons habillé ces types en costume, et nous avons filmé la peinture sur verre derrière eux avec le « bluescreen ». C'est Ralph qui a fait cette peinture-là, aussi était-ce plutôt sympa d'avoir le gars qui avait fait lui-même la peinture, en train de bouger devant son propre travail.

Quel système de matte avez-vous utilisé ?

Nous avons utilisé un système de projection frontale dans **The Empire**, bien que nous soyions en train de construire un système de projection par derrière, dont je pense que ce sera le nec plus ultra en matière de dispositif de peinture sur verre, puisque nous aurons la possibilité de faire évoluer la matte caméra avec un contrôle de la trajectoire. De toute façon, avec le système de projection frontale, vous faites vos peintures sur le verre et laissez des trous aux endroits où doivent se placer les éléments mobiles. Ensuite vous mettez simplement du matériau Scotchlite pour la projection frontale, directement derrière les trous, et vous projetez vos personnages dessus à travers un beamsplitter de projection frontale. C'est une méthode pratique et rapide pour faire certaines sortes de peintures de mattes.

Dans **Star Wars**, *le duel à l'épée-laser entre Darth Vader et Obi-wan Kenobi fut filmé sur le plateau en utilisant des épées recouvertes avec cette même sorte de matériau hautement réfléchissant pour la projection frontale. Le procédé n'était pas totalement heureux, cependant, aussi avez-vous fini par devoir renforcer la luminescence de tout cela avec l'animation. Le même système a-t-il été utilisé dans* **The Empire** *?*

Non, malheureusement. Comme ils avaient prévu que de toute façon, ça allait être animé, ils n'ont pas utilisé le matériau pour la projection frontale, cette fois-ci. Et cela nous a rendu le travail bien plus difficile, car la dernière fois — même si l'effet n'était pas totalement satisfaisant — on pouvait au moins voir les épées. Cette fois, et spécialement partout où on avait une scène dans laquelle elles étaient violemment agitées à travers le plateau, l'image avait tendance à disparaître dans un flou. C'est pourquoi l'animation a été si difficile.

Vous avez une fois attribué aux effets spéciaux de **Star Wars**, *la note de 3,5 sur une échelle de 10. Comment noteriez-vous* **The Empire Strikes Back** *?*

En vérité, je crois que c'est George qu'on a cité comme



ayant dit cela — je n'ai fait que l'approuver. Mais si je devais noter **Empire**, je pense que je devrais dire qu'il a dépassé la moyenne — peut-être 6,5.

Pensez-vous que vous parviendrez à 10 ?

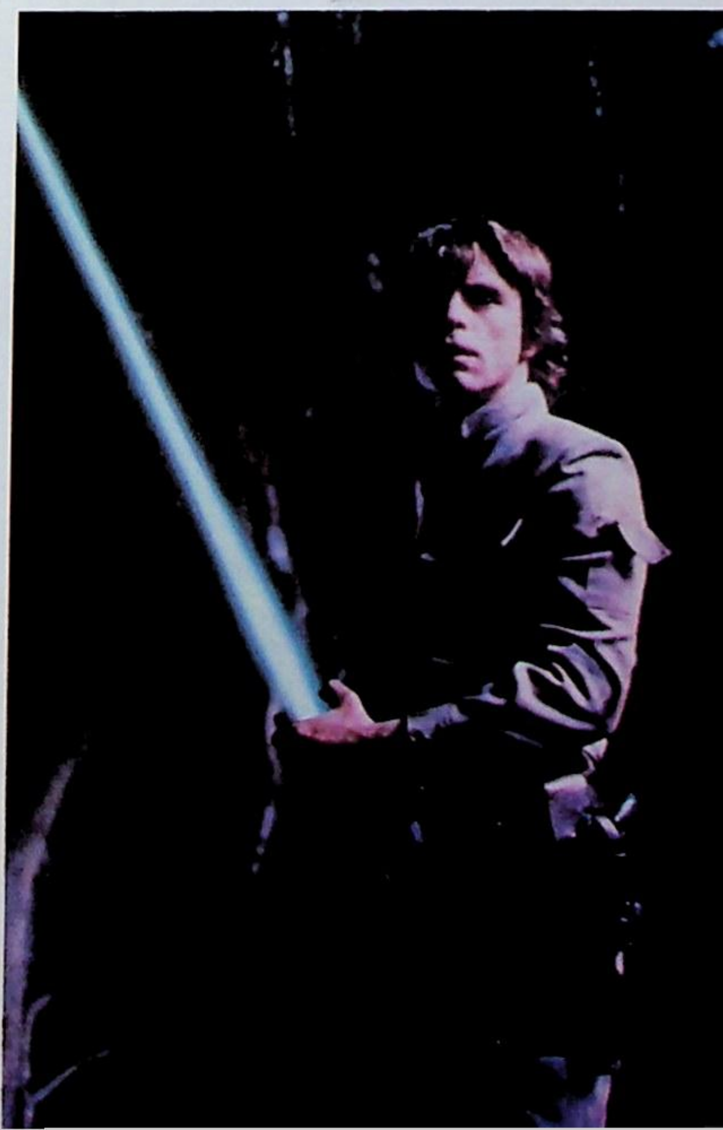
Non, je ne pense pas. Une de mes philosophies préférées traite de la nécessité de rester un amateur. La raison à cela est mon opinion que si vous travaillez vraiment dur à quelque chose pendant dix ans et décidez finalement de vous adjuger le titre d'expert, alors dans la minute qui suit, vous vous enfermez vous-même. L'idée de rester un amateur est importante, parce que si vous êtes un amateur, vous pouvez encore être étonné par quelque chose, et votre curiosité peut encore être piquée — tandis que si vous êtes un expert, vous avez tendance à vous endormir sur vos lauriers. C'est pourquoi dès que j'approcherai du 10 sur l'échelle, le moment sera venu de songer à la retraite.

Propos recueillis par **Don Shay**

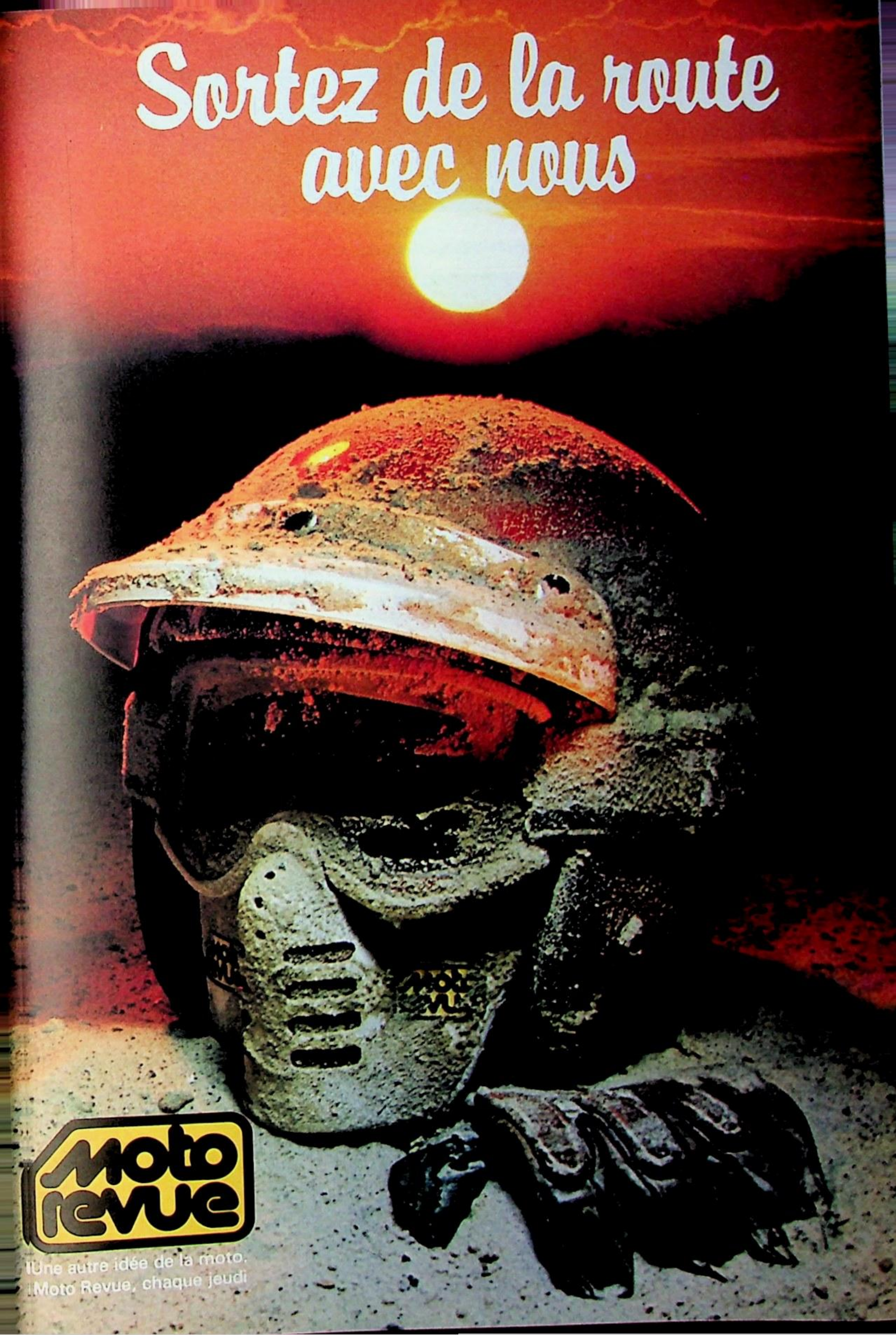
(Trad. : Marie-Francoise Mater, Jacques Auverdin et François Dupuis)

On pourra consulter avec profit les précédentes études parues dans **L'Ecran Fantastique** *sur*
LA GUERRE DES ETOILES 1 & 2 :

EF n° 2 :
Dossier **La guerre des étoiles.**
Le photoroman du film.
EF n° 3 :
Les effets spéciaux de **La guerre des étoiles.**
Entretien avec Gary Kurtz.
EF n° 13 :
Dossier **L'Empire contre-attaque.**
Entretien avec Irvin Kershner, Nick Allder, Gary Kurtz, Peter Suchitzky.






Sortez de la route
avec nous
Moto Revue
Moto Revue
Moto Revue
Une autre idée de la moto.
Moto Revue, chaque jeudi

SUR NOS ÉCRANS

Superman (Christopher Reeve) nous revient aujourd'hui plus en forme que jamais !



SUPERMAN II

On l'attendait : Superman nous revient, au meilleur de sa forme ! Cela vaut mieux, d'ailleurs, car les obstacles qui vont se dresser devant lui sont de taille. On nous l'avait annoncé, et la loi de la surenchère, qu'il est si nécessaire de respecter dans le spectacle, l'exigeait.

Superman vole, n'est plus le seul à voler : ses adversaires aussi ! Il vole non seulement dans le ciel des Etats-Unis, mais aussi dans celui de France, se faisant à l'occasion le sauveur inespéré d'un Paris que d'ignobles individus ont décidé de rayer de la carte en plaçant au sommet de la Tour Eiffel une bombe atomique. Nous ne déflorerons guère le sujet en dévoilant qu'il réussira, mais que son succès aura des conséquences autrement catastrophiques : emportant l'engin redoutable loin de la Terre, il le fera en effet exploser dans l'espace, au moment même où passe à proximité la plaque dans laquelle, dans le premier film, ont été emprisonnés les trois « méchants ». Or, ce qui est écrit est écrit : seule une explosion atomique peut briser cette prison et, du même coup, les libérer. Nantis chacun des mêmes pouvoirs que notre héros, les voici donc qui descendent à leur tour sur Terre via la Lune (eux aussi, comme par hasard, atterrissent aux USA !), la tête pleine des noirs projets qu'on peut supposer, le point culminant de ceux-ci consistant à s'emparer de la Maison-Blanche.

Pauvre Superman ! D'autant que les faiblesses humaines rongent de plus en plus son âme pure. L'amour, toujours l'amour... qui continue de se présenter sous les traits d'une Margot Kidder (alias Lois Lane) décidément fort ravissante. Superman n'hésite pas : pour s'unir à une mortelle, il doit se défaire de tous ses pouvoirs surhumains et devenir comme celle-ci. Dilemme cornélien : le devoir — après tout, il ne cesse de sauver l'humanité ! — ou l'amour ? Trois siècles après Rodrigue et Horace, Superman, lui, choisit l'amour. Les temps ont bien changé, et c'est tellement mieux ainsi ! Seulement, il ignore ce qui se trame dans le même temps à la Maison-Blanche, où le pauvre président des USA, impuissant devant les pouvoirs de nos trois horribles sires ne fait qu'abdiquer...

On le voit déjà, le scénario et la conception même des personnages se sont compliqués, ont pris pour ainsi dire du corps par rapport au premier film. N'était-ce de notre part qu'une semi-boutade quand nous parlions de débat cornélien : le conflit personnel auquel se trouve confronté Superman est bien réel, quand il doit choisir entre devenir un mortel afin de pouvoir s'unir à Lois Lane et rester ce qu'il est, même si les auteurs se gardent bien de dramatiser le débat à l'extrême. En fait, la dramatisation se situera plutôt dans les conséquences du choix de Superman, avec la menace qui se met soudain à planer sur les USA dont il demeure le seul secours. L'autre conséquence de son choix, plus agréable celle-ci, et qu'on n'eût pas imaginé dans l'ambiance platonique au sein de laquelle baignait le premier film, sera une nuit d'amour avec sa compagne, dont on ne nous dévoilera pudiquement que les derniers instants. Bref, entre le pâle Clark Kent et l'irréel Superman, le héros prend une dimension humaine : il aime, non plus seulement moralement, mais physiquement, il connaît des conflits, des passions ; en un mot, il est contaminé par le monde dans lequel il est tombé...

Ce n'est pas le cas de ses adversaires, ses trois ex-compatriotes, dont la noirceur sans mélange joue pleinement le rôle qu'il se doit : ils sont le mal, aussi inexorables que leurs pouvoirs, et rien ne peut les arrêter — belle démonstration de la fragilité humaine ! Pris entre deux feux, et lui aussi plus complexe, l'affreux Lex Luthor trouve en ces trois démons des complices de choix — n'ont-ils pas, eux, le moyen de vaincre Superman ? — mais également dangereux car, en comparaison, il n'est évidemment qu'un fêtu de paille. Sous cette lumière nouvelle, ce personnage prend lui aussi de la consistance, sans se départir d'un humour au second degré qui n'en est que plus efficace et plus utile, admirablement servi par un Gene Hackman théâtral à souhait.

Le caractère surhumain des forces en présence a quant à lui ses répercussions sur les champs de bataille qui prennent la dimension de villes entières, dans lesquelles foules et véhicules sont impitoyablement balayés ou écrasés par le souffle et la puissance que manifestent les protagonistes de ce combat de géants : combat au suspens constant par suite de la disproportion de ces forces — trois, sinon quatre contre un ! Cela nous donne quelques morceaux de bravoure techniques dans lesquels le vol et les combats aériens des principaux personnages ne sont pas toujours le plus spectaculaire — la tempête déchaînée par les méchants au beau milieu de la ville constitue à cet égard une pièce d'anthologie.

Christopher Reeves, toujours à l'aise dans son double rôle, traduit avec la discrétion qui convenait l'approfondissement subi par le héros, et la nuance de son jeu aussi bien que de celui de Hackman offre le contraste voulu avec la froideur tranchée des trois vilains. Par delà les schématismes du genre s'établit ainsi une sorte d'unité qui donne à ce **Superman 2** plus de consistance que n'en avait le premier film. Et Ken Thorne, partant des éléments musicaux imaginés par John Williams, est parvenu à concevoir une partition qui, à quelques finesses près, est à la hauteur de ce qu'avait créé son prédécesseur.

Superman, c'est un pacte qu'on passe, le temps d'une projection, avec la logique et les lois objectives et terre-à-terre de ce bas monde. Il n'est pas désagréable parfois de « décoller » de celui-ci : Superman nous en montre la voie, il faut en profiter !

Bertrand Borie

USA-1980 — *Production :* Alexander et Ilya Salking. *Prod. :* Pierre Spengler. *Réal. :* Richard Lester. *Scén. :* Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, d'après une hist. de Mario Puzo. *Phot. :* Geoffrey Unsworth, Bob Paynter. *Phot. des miniatures :* Paul Wilson. *Dir. art. :* John Barry, Peter Murton. *Mont. :* John Victor-Smith. *Mus. :* Ken Thorne, d'après des thèmes originaux de John Williams. *Maq. :* Stuart Freeborn. *Cost. :* Yvonne Blake, Susan Yelland. *Conseiller artistique :* Tom Mankiewicz. *Effets spéciaux :* Colin Chilvers. *Supervision des effets optiques et visuels :* Roy Field. *Scènes de vol supplémentaires et direction des maquettes :* Derek Meddings. *Direction des eff. sp. de vol :* Zoran Perisic. *Cascades :* Paul Weston, Vic Armtrong, Alf Joint. *Matte artistes :* Ivor Beddoes, Doug Ferris. *Int. :* Christopher Reeve (Superman/Clark Kent), Gene Hackman (Lex Luthor), Ned Beatty (Otis), Jackie Cooper (Perry White), Sarah Douglas (Ursa), Margot Kider (Lois Lane), Jack O'Halloran (Non), Valerie Perrine (Eve Teschmacher), Susannah York (Lara), Clifton James (Sheriff), E.G. Marshall (le président), Marc McClure (Jimmy Olsen), Terence Stamp (General Zod). *Dist. en France :* Warner-Columbia. 120 mm. Panavision. Couleurs. Dolby Stereo.

---

entretien avec
PIERRE SPENGLER

« Le pubic a envie de s'évader : Superman 1 et 2 leur en offre l'occasion... »

Pouvez-vous dresser en quelques mots l'historique de Superman ?

L'idée est née en 74, vers le milieu de l'année. Ilia Salkind a eu l'idée que ce pourrait être intéressant de faire un film sur Superman et de voir si les droits étaient libres. Et de fil en aiguille nous avons intéressé différentes personnes, engagé Mario Puzo pour écrire le scénario, et Guy Hamilton pour la réalisation. Nous avons commencé la préparation en Italie, et engagé Brando, mais celui-ci avait des problèmes pour tourner en Italie à cause du **Dernier tango** ; nous aussi, sur le plan des effets spéciaux, nous étions gênés, car il fallait pratiquement tout faire venir de Londres. Bref, nous avons décidé de finalement déménager dans cette ville. On a dû alors changer de metteur en scène, parce que c'était Guy qui ne pouvait, pour des raisons personnelles, travailler en Angleterre, et c'est alors que nous avons engagé Richard Donner, qui a fait le premier film : cela a été une expérience satisfaisante sur le plan du succès, mais très peu sur le plan du coût, pour bonne part à cause d'un manque de décision et d'expérience de la part de Donner. On devait d'ailleurs tourner les deux films en même temps, puis continuer avec la post-production du premier et ensuite celle du deuxième. A cause de tous les problèmes qu'on a rencontrés on n'a finalement tourné que le dixième peut-être du second. Nous nous sommes séparés de Donner et avec Lester, on a eu affaire à un tout autre type de compétence, de savoir-faire, de décision.

Qu'est-ce qui vous avait fait choisir Richard Donner ?

Nous avions vu son film **La malédiction**, qui n'avait certes rien à voir avec un sujet comme **Superman**, mais qui avait été réalisé en apparence assez économiquement, sans que cela exclût une certaine dynamique de mise en scène, et on avait pensé qu'avec **Superman**, cela pourrait donner quelque chose d'excellent. Donner était jeune, énergique. Ceci dit, attention, il a fait un bon **Superman I**, je ne critique pas sa réalisation. Mais elle a posé de graves problèmes par ailleurs.

Et le choix de Mario Puzo ?

On lui devait **Le Parrain**, **Tremblement de terre**... Nous nous étions dit que **Superman** étant un sujet irréel — une bande dessinée — il fallait le rendre plausible. Puzo est un écrivain de talent, et c'était de plus un nom connu, deux éléments qui donnaient de la réalité au projet. Le choix de Hamilton, metteur en scène des **James Bond**, accentuait ce trait, ainsi que celui de Brando et de Hackman.

Et comment, en tant que Français, en étiez-vous venu à travailler avec des Anglo-saxons ?

Je parle anglais, ce qui est essentiel et j'avais commencé à travailler en France sur des films faisant intervenir dans la production des anglo-saxons, comme **La folle de Chaillot** ou **Le Mans**. Je connaissais par ailleurs les Salkind. Et si nous avons fait appel à Lester, cela a été en grande partie à cause des problèmes avec Donner, dont tout le monde hésitait à se séparer, à commencer par la maison de distribution. Nous avons pensé que Lester pourrait conseiller Donner, l'aider à rationaliser sa méthode.

Qu'est-ce qui vous a fait penser qu'en 1974, Superman était possible au cinéma ?

Je vais être honnête : quand les Salkind m'en ont parlé, j'avouerai que j'ai tout d'abord été sceptique. Mais le public a envie de s'évader, et Superman en offrait l'occasion. La difficulté était que la réalisation technique fût impeccable.

N'aviez-vous pas le sentiment que c'était, plus que beaucoup d'autres films, une gageure ?

Il est certain que c'était moins évident, car ce n'était pas vraiment du fantastique — science-fiction, occultisme, magie etc. Le personnage est fantastique, mais il est dans le quotidien. Seulement nous avons eu très vite le sentiment que c'était le genre de « fantaisie » que le public souhaitait, à condition qu'elle fût bien présentée, et de façon crédible.

L'humour est-il venu uniquement parce que vous pensiez que c'était une bonne formule, ou parce qu'il vous apparaissait comme une nécessité pour mieux faire passer le film ?

L'humour est une chose quotidienne. Il ne fallait surtout pas que le film eût l'air de se prendre au sérieux. Il fallait rire avec le personnage. En ce sens, Lester était mieux approprié que Donner : ceci dit, bien des notes d'humour du premier film reviennent à celui-ci — rendons à César ce qui appartient à César...

Comment se fait-il qu'on ait pas eu en France de copie 70 mm stéréo du premier film ?

C'est la décision du distributeur, et le producteur ne peut que discuter. Et puis vous savez, ce n'est pas toujours simple de jongler avec les salles, entre celles qui doivent recevoir la copie originale, celles qui doivent recevoir la copie doublée. Or cela aurait coûté très cher de faire une copie française stéréo et 70 mm. De plus, intervient l'équipement des salles. Une copie française 70 mm est peu rentable parce que pratiquement peu exploitable après sa première exclusivité.

Et quel est votre travail de producteur sur un tel film ?

Superviser tout, résoudre les petits problèmes qui se posent chaque jour. Et, quand cela est possible, avoir de bons rapports avec le réalisateur, voir avec lui les meilleurs moyens de lui permettre un travail efficace, comment on peut envisager les changements. C'est un rôle actif. Nous avons eu des conférences nombreuses avec Mario Puzo pour esquisser le scénario. Le producteur traditionnel, avec gros cigare et tout, n'a pas tellement cours chez les Anglo-saxons. C'est un homme qui se mêle étroitement à la production.

Vous préférez travailler en Angleterre ?

Oui. Quand on fait un film, on fait un effort — un an en moyenne. Dans le cinéma anglo-saxon, on a beaucoup de chance de faire un film qui aura une audience mondiale. Et puis nous n'avons pas en France l'équivalent de studios comme Cinecita ou Pinewood. Seules des questions de taxes expliquent le tournage en France de certaines productions étrangères. Pour finir, on a perdu dans le cinéma français le sens du spectacle, on fait un cinéma « national » dans sa conception même : où sont un Bob Fosse, un Alan Parker, un Richard Lester français ? Je me sens donc plus à l'aise dans le cinéma anglo-saxon. Le spectacle en France, c'est Claude Ziddi. Chacun ses goûts. Et si je fais un jour de la mise en scène, comme j'en ai l'intention, je la ferai en Angleterre, peut-être même aux USA quoique je ne reste néanmoins profondément « européen ». Mais l'outil de travail en Angleterre est fabuleux : studios, techniciens. En France, **Superman** n'était pas réalisable...

Pourquoi avez-vous choisi Perisic pour le trucage du vol de Superman ?

J'ai eu quelques mots durs à son égard, mais son travail est remarquable. Avec son système, il a permis une souplesse de mouvement alliée à une qualité de l'image. Au départ on avait quelqu'un d'autre ; mais Perisic était très accrocheur, et frappait chaque jour à notre porte en nous disant qu'il avait lui aussi un système. Le retard que nous avons pris par ailleurs nous a permis d'attendre qu'il le mette au point. A la fin, il nous a fallu patienter de nouveau six semaines, puis encore une autre, et une autre. Bref, trois semaines encore plus tard, on a vu le plan de la statue de la Liberté. C'était impeccable.

Vous avez parlé de retards. Combien de temps avant sa date de sortie réelle aurions-nous dû voir Superman I ?

Il aurait dû sortir sept ou huit mois avant. Ce n'est cependant pas comme cela qu'il faut calculer. On a eu la copie standard cinq jours avant la sortie, mais deux semaines avant, nous tournions toujours quelques morceaux. Il a fallu augmenter les équipes pour rattraper les retards, certaines n'étaient plus libres. On a été jusqu'à travailler avec onze équipes. J'ai calculé que bout à bout, le premier film a demandé quatre ans de tournage...

Et quel a été le rapport de coût entre les deux films ?

Disons que le premier a coûté environ deux fois de ce que les deux films en même temps devaient coûter à l'origine.



Christopher Reeve : un choix parmi 50 autres acteurs...

Et vous avez récupéré la mise ?

Nous espérons équilibrer complètement avec le deuxième.

En fait le risque n'était pas où vous le pensiez à l'origine...

Non, en effet...

Mais ce genre de retards doit poser des problèmes inextricables en ce qui concerne la musique par exemple ?

Bien sûr. Les dernières choses étaient ajustées à l'ultime seconde. Normalement le musicien voit le film, compose en six ou sept semaines puis enregistre. Nous avions engagé Williams en Janvier 78, il est revenu début juin et est resté... cinq mois. Il composait, enregistrait, mixait, revenait sur les séquences, parce qu'on lui apportait les scènes par petits bouts. Cela a véritablement été un puzzle pour lui, et c'est extraordinaire qu'il ait pu donner à sa partition une telle continuité et une telle unité.

Engager Brando n'a pas posé de problèmes ?

Non. C'était un acteur célèbre, qui permettait de visualiser le projet. Il a la réputation d'être très difficile, et je redoutais un peu le travail avec lui. Mais cela s'est très bien passé.

Comment avez-vous engagé Christopher Reeves ?

Cela a été un coup de chance, car il est idéal dans ce rôle. A peu de temps du tournage, nous n'avions personne encore. Il s'est présenté parmi cinquante autres, et au départ nous l'avions retenu, en nous disant qu'il était un peu jeune. Nous en avions trouvé un autre, dont l'âge convenait mieux, mais le test n'a pas été bon. Alors nous sommes revenus à Reeves, qui nous a pleinement comblés.

Avez-vous des projets ?

Oui. **La nuit des temps** de Barjavel dont j'ai acheté les droits et aussi **Le grand Secret** du même auteur. J'ai déjà un scénario pour le premier. Et puis j'ai aussi projeté une comédie autour du « Livre des records ». Et je suis déjà en train de réfléchir au **Grand secret**.

Propos recueillis par **Bertrand Borie**

entretien avec
RICHARD LESTER

« Je n'avais pas vraiment l'impression que Superman était un sujet pour moi... »

Comment avez-vous été amené à travailler sur Superman II ?

Comme vous le savez probablement, j'étais producteur sur **Superman I**, mais sans que mon nom ait été crédité...

Et pour quelle raison ?

Je pense que c'était correct. Je ne voulais pas intervenir officiellement au côté de Richard Donner par égard pour lui, car il n'avait pas autant de films que moi à son actif. Cela aurait donc manqué de courtoisie... Alors comment m'étais-je trouvé mêlé à la production de **Superman I** ? Tout simplement parce que les producteurs étaient les mêmes que pour **Les trois mousquetaires** : Alex et Ilya Salkind. Je travaillais avec eux depuis 1973. C'était dans une certaine logique que je sois appelé pour **Superman**. Je n'avais pas l'impression que c'était un sujet pour moi, et je n'avais pas particulièrement envie de le faire : par contre je pouvais essayer d'aider les producteurs, qui rencontraient beaucoup de problèmes. Et je me suis en quelque sorte pris au jeu : c'est notamment l'aspect technique des problèmes qui m'a intéressé. J'ai réalisé combien je connaissais peu de choses sur certains poins de la technique cinématographique. M'occuper de **Superman** m'a donné l'occasion d'explorer un domaine du cinéma que j'ignorai pour ainsi dire complètement.

Mais pour Superman II vous n'avez pas non plus voulu, jusqu'à une date très récente, que votre nom soit crédité : pourtant, cette fois, vous aviez bien été responsable de la réalisation et de la coordination des différentes équipes de tournage.

Oui, mais cette fois encore, il ne m'est pas apparu, pendant longtemps, que c'était une bonne formule, étant donné que nous étions dans le cas d'un film dépendant de plusieurs équipes, chacune ayant son responsable, et non d'un réalisateur unique comme c'est en général le cas. Mais cet été, tardivement d'ailleurs, je me suis finalement rangé à l'avis de certaines personnes qui insistaient pour que mon nom apparaisse au générique.

Et que représente Superman dans votre carrière ?

C'est un film parmi d'autres, qui m'a simplement permis d'apprendre beaucoup de choses, sur la technique, les effets spéciaux, et qui m'a donné l'occasion de travailler au sein d'une équipe pour laquelle j'ai beaucoup de sympathie. Le seul élément « logique » qui justifie ce film dans ma carrière, ce sont mes rapports avec les producteurs, comme je vous le disais tout à l'heure.

Avez-vous travaillé avec Richard Donner pour Superman II ?

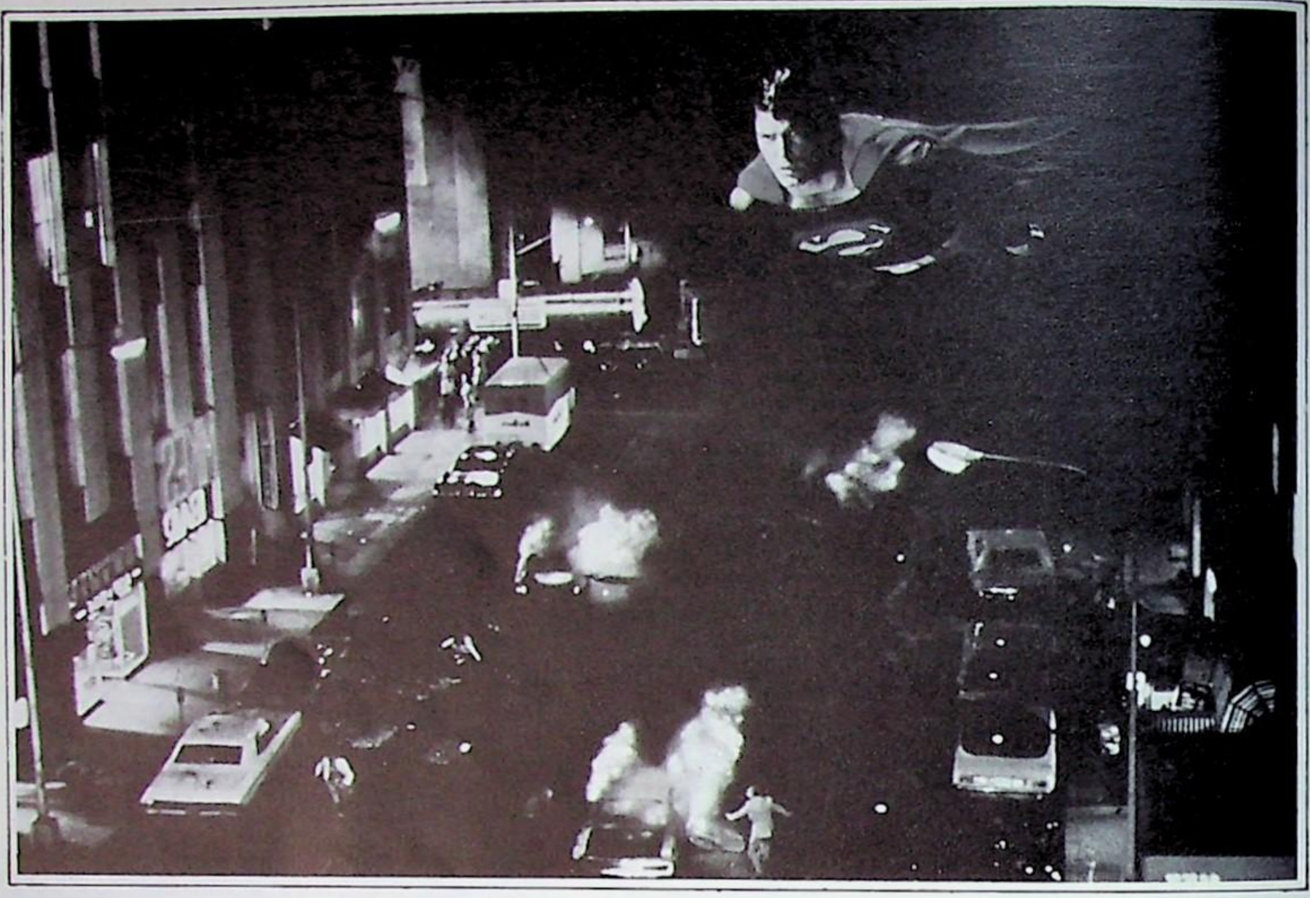
Non, absolument pas. Simplement, 10 % du « matériel » avait été déjà filmé en même temps que le premier. Mais il a fallu revoir le scénario de façon à rendre possible l'utilisation de ce matériel.

Cela vous a-t-il posé des problèmes particuliers de devoir inclure des séquences — ou des morceaux de séquences — réalisées par un autre, il y a déjà de nombreux mois, dans votre propre travail ?

Oui, bien sûr. Deux problèmes surtout, si on laisse de côté les détails. Le premier était de faire en sorte que ce mixage n'apparût pas, en opérant une sorte de compromis entre les deux styles de réalisation, pour obtenir une unité. Et puis il y a eu des cas où les gens n'étaient pas disponibles pour le tournage. Il fallait alors recourir à des doublures, travailler les voix etc.

N'est-il pas arrivé également que les acteurs aient quelque peu changé ?

Si. Nous avons même eu un cas, que je ne préciserai pas davantage, où le changement de visage était total. Il faut s'en accommoder et ruser dans ce genre de situation.



Nous avons affaire à un type de film particulier : cinq équipes de tournage différentes, et un réalisateur chargé de l'ensemble. Pouvez-vous nous préciser ce qu'a été votre travail ?

Tout d'abord il a fallu revoir le scénario avec les auteurs de celui-ci, tâche qui incombe à tout réalisateur « normal », quel que soit le type de film. Puis il a fallu décider des séquences que nécessiterait le travail de plus d'une équipe, mettre au point le « story-board » et s'entendre avec les directeurs de chaque équipe. Voir comment nous allions réaliser tel ou tel effet, les « ingrédients » qui allaient le composer, la façon dont nous allions le filmer. Disons que dans un film comme celui-ci, le réalisateur devient une sorte de maître d'œuvre qui doit s'efforcer de faire comprendre à chacun ce que les autres vont faire, d'orienter leur travail en fonction de celui des autres, et de donner une unité à l'ensemble. La difficulté majeure est de parvenir à donner l'impression que tout est l'œuvre d'un seul, comme dans un film normal.

Et pensez-vous qu'il est plus difficile pour un réalisateur d'exprimer sa personnalité dans de telles conditions ?

Pour être franc, je m'attendais à ce que ce soit le cas. En ce qui concerne le résultat, je suis mal placé pour juger. Ce que je peux vous dire c'est que tous les journalistes que j'ai rencontrés à ce jour et qui ont vu le film m'ont déclaré avoir nettement perçu ma personnalité dans **Superman II**. Dans le type de certains gags, la façon de les amener, de les filmer. Mais je dirai que tout d'abord, vous savez, on ne s'efforce pas sciemment de mettre sa personnalité dans un film, et que d'autre part, pour ces journalistes, le jeu était faussé : ils savaient que j'avais fait le film. Si ce n'avait pas été le cas, leur jugement eût-il été le même ? Peut-être, dans les meilleurs cas, certains auraient-ils dit : « tiens, cela ressemble à du Lester ! ». Impossible de savoir vraiment...

Estimez-vous être parvenu à faire de ce film exactement ce que vous vouliez en faire malgré des conditions de travail un peu spéciales ?

Oui. Mais là encore, il ne faut pas être systématique. L'idée qu'on se fait d'un film qu'on va réaliser n'est pas précisément fixée à l'avance, elle évolue pendant le tournage. Je savais mieux ce que je ne voulais pas faire, et j'avais l'avantage de connaître le premier et les problèmes qu'il avait posés. En plus, nous nous connaissions tous très bien. Il n'y a en fait qu'une équipe dont le travail, je dois le reconnaître, ne me satisfait pas plainement...

Vous travaillez en général avec deux caméras simultanément...

Oui, et c'est parfois très utile. Je pense à un certain nombre de scènes que j'avais conçues sous un jour comique, et qui je souhaitais tourner sur le mode d'une comédie, un peu comme les films de Capra. Il était indispensable selon moi qu'elle soient tournées dans la décontraction. Que les comédiens n'aient jamais le sentiment d'obéir à des dispositions précises quant à leurs déplacements, leurs arrêts. Qu'ils soient aussi à l'aise qu'au théâtre. Ce procédé dans ce genre de cas facilite les choses. Je l'ai d'ailleurs toujours employé dans mes films.

Je suppose que ce n'est pas une méthode de tournage bien répandue...

Cela se fait de plus en plus, mais l'évolution est très lente. En ce qui me concerne, je la pratique depuis 1960.

Et qu'est-ce qui vous en avait donné l'idée ?

J'ai commencé par être réalisateur à la télévision, où c'est une pratique courante. Ce qui est curieux, ce n'est pas que moi je la pratique, c'est plutôt que de nombreux réalisateurs qui ont eux aussi commencé à la télévision ne s'en servent pas. Comme Frankenheimer, par exemple. Mon premier film était si pauvre, bénéficiait d'un budget si réduit, que j'avais dû le faire en deux semaines ! Il était impossible en si peu de temps de rassembler assez de matériel filmé pour faire un film avec un tournage normal. Je n'avais donc pas le choix de toute façon. Simplement, après, j'ai travaillé cette technique.

Je suppose que cela doit poser des problèmes au cameraman...

Non. Bien sûr, si vous placez une caméra à un endroit et l'autre ailleurs, alors là vous rencontrerez des difficultés sérieuses, ne serait-ce qu'au niveau des éclairages. Mais je dispose les deux caméras ensemble, côte à côte. Se touchant pratiquement. Ainsi toutes filment dans la même direction. C'est simplement en jouant sur l'objectif que je tourne en même temps les plans

rapprochés et les plans généraux, pas en disposant différemment les caméras par rapport aux comédiens. Par contre, cela pose des problèmes au niveau du son, car dans un plan rapproché, sa résonance n'est pas exactement la même que dans un plan général. Et vous ne pouvez disposer les micros comme pour un enregistrement en plan rapproché, car automatiquement ils se trouveraient dans le champ de la caméra qui filme le plan général. Vous devez recourir à des micros cachés dans les vêtements ou à d'autres procédés. L'apparition de l'enregistrement stéréophonique a simplifié les choses, car vous pouvez enregistrer sur une piste le son d'un des plans, et sur l'autre le son de l'autre plan. Vous procédez donc à un premier mixage du son durant la prise de vue.

Est-ce que vous accordez beaucoup d'importance à l'utilisation des décors, à leur exploitation maximale lors des prises de vue ?

Oui, car j'aime m'appuyer sur tout ce qui existe. Les moindres détails peuvent fournir l'ingrédient d'une scène, d'un gag. C'est pourquoi j'ai de très bons rapports avec les décorateurs parce qu'ils savent qu'avec moi, on verra leur travail, que le décor ne se contentera pas de traverser l'écran. Et si je ne dessine pas avec eux ces décors, je participe à leur élaboration. C'est d'ailleurs le travail de tout réalisateur.

Et y-a-t-il des gags qui n'étaient pas

Oui. Par exemple tous ceux qui prennent place durant la tempête et ont été improvisés.

Le tournage de cette scène a dû poser bien des problèmes...

Oui, le moindre n'a pas été de trouver l'argent pour construire la rue. Et d'y installer l'éclairage. Il faisait froid, nous étions en janvier. Et en plus, le second jour, le local où nous entreposions la nourriture a complètement brûlé... Cela a été beaucoup plus impressionnant que le tournage. Le décor faisait environ deux cents mètres de long.

Pourquoi n'avoir pas repris John Williams pour la musique ?

Tout simplement parce qu'il n'était pas disponible. Mais je connais bien Ken Thorne pour avoir travaillé déjà avec lui. C'est un ami et je suis très satisfait de son travail. C'était pourtant difficile de travailler à partir des éléments musicaux d'un autre compositeur. Pour une bonne part, son travail a été purement technique. Et quand il a fait œuvre originale — il y a un nouveau thème en particulier — je pense qu'il a parfaitement su fondre son propre style dans celui de Williams.

Il y a donc un troisième Superman en préparation. Ce n'est pas une plaisanterie, un clin d'œil ?

Non, non, pas du tout. Ou alors ce serait une plaisanterie qui coûterait cher... (rires).

Vous pensez y travailler également ?

On me l'a demandé. Cela dépendra du moment où ce film se fera et où j'en serai en ce qui concerne mes propres projets. En tous cas, je suis convaincu que ce ne serait pas bon pour moi de passer directement de **Superman II** à **Superman III**, car ce n'est pas le genre de film pour lequel je me sens vraiment fait, même si cela m'intéresse beaucoup. Par contre, j'aimerais travailler sur le script, à défaut de la réalisation proprement dite, tout comme je l'avais fait pour le premier film, alors que je n'étais que co-producteur.

Cette fois le scénario devra reposer sur des bases neuves.

Absolument, et je pense que c'est un avantage. La difficulté résidait plutôt dans **Superman II** parce que nous étions obligés d'avoir certaines choses. Vous devrez toujours, de plus, dans ce genre de cas, songer que les spectateurs n'ont peut-être pas tout retenu du premier film, où même ne l'ont pas vu. Comment le leur rappeler ? Il ne faut pas que cela soit trop insistant, car cela risque d'être ennuyeux. Vous devez faire un compromis. Il se trouve que j'ai à cinq reprises eu à m'occuper de suites, dans ma carrière. Chaque fois cela a été le probléme.

A votre avis, Superman peut-il devenir une série comme les James Bond par exemple ?

Je vois pas de raison qui s'y oppose. Mais je ne l'espère pas. Parce qu'on risque d'enfermer le public dans un choix réduit entre plusieurs grandes familles de films. Trois **Superman** me paraîtrait déjà un nombre suffisant.

Propos recueillis et traduits par **Bertrand Borie**

entretien avec
RAOUL GIRARD

« Un travail en perpétuel remaniement... mais le meilleur des apprentissages. »

Né en 1951 à Mulhouse — qui est aussi la patrie de William Wyler — Raoul Girard est l'un des rares Français à avoir travaillé sur la production de **Superman 2**. De bonne heure attiré par le cinéma, il a déjà remporté, grâce à un premier court-métrage adapté librement de l'Evangile selon Saint-Jean, le Grand Prix du Festival des Jeunes Auteurs à Belfort. A l'issue de brillantes études à l'Ecole de la Rue de Vaugirard, il voit son second court-métrage, **Défense d'aimer**, pris en production par Pierre Braunberger. Il s'apprête à réaliser, l'an prochain, son premier long-métrage : **Soyons nature**.

On peut être surpris de trouver un français parmi les assistants-réalisateurs de Superman 2. Comment en êtes-vous venu là ?

Cela concrétisait bien des rêves de jeunesse, parce que j'avais toujours été passionné par les trucages.

L'accueil a-t-il été bon sur le tournage ?

J'étais le seul Français, avec le producteur Pierre Spengler, mais cela s'est très bien passé, et comme j'ai été engagé quinze jours avant le début du tournage, j'ai pu participer à toute une part du travail préparatoire. Principalement des réunions très fréquentes au cours desquelles on dépouille le scénario et l'on voit tous les éléments de prises de vues, d'accessoires, de trucages, etc., qu'il faut prévoir pour la suite, le nombre de figurants aussi.

Dans quelles équipes avez-vous travaillé ?

J'ai d'abord travaillé dans l'équipe principale, puis avec la Flying Unit — celle qui assure le vol des personnages — un travail donc fort différent. Et là c'était fascinant de voir le tournage d'un film de cette importance. Cela change de la France où, il faut le dire, on a beaucoup tendance à travailler avec le système D... Ce n'est pas désagréable en soi, et moi-même j'avais connu cela avec mes courts-métrages : l'ambiance est très amicale, à la limite il n'est pas rare qu'une même personne travaille à plusieurs tâches... Avec **Superman**, je me suis trouvé dans un film tourné avec un professionnalisme réel : chacun est à sa place, en fonction de ses compétences, de ses spécialités, attentif à tous les petits détails, et cependant très en rapport avec les autres.

Est-ce qu'on n'a pas du même coup, cependant, l'impression d'être noyé dans cette production, de n'être plus qu'un pion ?

Non, parce que si l'ensemble est grossièrement prévu à l'avance, c'est un travail en perpétuel remaniement ; il y a plusieurs départements, ayant chacun son responsable : le maquillage, l'habillage, les équipes de tournage — l'équipe du vol, celle des maquettes, celle des effets spéciaux — les cascadeurs, le planning de la production etc. ; tous ces responsables sont en contact permanents, ont des réunions fréquentes. Chaque jour, presque à chaque moment du tournage, on est obligé de faire référence à des séquences tournées auparavant, ou prévues pour la suite, et souvent par des équipes différentes, dont on doit connaître le travail. Et cet ensemble étant couvert par Richard Lester, qui est le maître d'œuvre. Et puis surtout, c'est un travail continuellement en mouvement dans lequel on n'a pas le sentiment d'obéir à un cheminement tracé à l'avance. C'est le paradoxe de ce type de production. Le programme de tournage, pourtant très précisément déterminé à l'avance, est susceptible de subir des modifications — parce qu'un décor n'est pas prêt, par exemple. Il y avait douze plateaux pour **Superman**.

Quel est le travail d'un assistant metteur en scène dans ce type de production ?

C'est surtout un travail de coordinaton, qu'il assure entre l'équipe à laquelle il appartient et les autres départements,

afin que ceux-ci soient perpétuellement informés du planning de cette équipe et qu'elle-même sache où en sont les autres. Et puis il y a aussi les « feuilles de service », dans lesquelles il établit chaque jour le programme de tournage du lendemain, en tenant compte du programme général initial, de ce qui a été réellement fait, et, éventuellement, des autres départements. Cela ne va pas sans poser certains problèmes, car au moment où l'on fait ce travail, on ne peut pas toujours savoir avec précision à quel plan on se sera arrêté le soir. Souvent il y a des changements de dernière minute. Et enfin, il y a la mise en place des figurants ; pour certaines scènes on a eu jusqu'à cinq cents figurants.

Certaines scènes font intervenir plusieurs équipes ; n'est-ce pas frustrant de filmer des bouts de plan, en sachant que le reste sera fait par d'autres ?

Si, un peu en effet, car on ne voit pas le résultat final : le réalisateur doit non seulement déborder d'imagination, mais être sans cesse à l'écoute de ce que lui disent les responsables des effets optiques, en particulier. Alors bien sûr, de nombreux dessins très précis sont établis qui permettent de visualiser les scènes. Mais il n'empêche que beaucoup de gestes faits par les acteurs ne trouvent pas immédiatement leur correspondant pendant le tournage, et c'est assez déconcertant. On peut très bien tourner en vue de la superposition ultérieure d'un décor, en jouant sur des zoom avant ou arrière pour faire changer la taille relative du personnage — l'éloigner par exemple. C'est un travail très éprouvant, notamment pour les comédiens.

Vous avez même joué, je crois, dans ce film ?

Oui. Cela, c'est le côté improvisé, car il existe un peu. C'est Richard Lester qui m'a demandé de jouer un petit rôle face à Margot Kidder. Et c'est intéressant de se trouver projeté d'un coup de l'autre côté de la barrière. On se rend compte en particulier de la solitude du comédien, de son besoin du réalisateur pour lui donner des directives générales. Ce n'est pas si simple, contrairement à ce qu'on pourrait penser, de démarrer au quart de tour au moment où on lance les caméras.

Et comment se passe le travail avec Richard Lester ?

C'est un homme avec lequel on apprend beaucoup de choses, car il est d'une efficacité extraordinaire : il sait totalement ce qu'il veut, et se montre en même temps très disponible vis-à-vis des gens de l'équipe, à tout moment, quel que soit le problème qu'on lui soumet. Et il trouve toujours la solution rapidement. Il tourne avec une rapidité surprenante. Il faut une équipe technique très sûre et une séparation intense des comédiens : un acteur ne va en effet pas réagir de la même façon pour un plan éloigné et pour un plan rapproché, surtout s'il y a des déplacements de caméras : or Lester tourne les deux en même temps. Et ce qui est intéressant chez lui, c'est la façon dont il a adapté sa méthode de tournage à son tempérament, qui est lui-même très rapide : la première idée qui lui vient à l'esprit est en général la bonne, car il a énormément de métier. Il sait créer une ambiance sur le plateau. Il voit et contrôle admirablement tous les détails, mais il ne s'y perd pas. On apprend beaucoup avec lui cette espèce d'intuition qui permet de connaître les limites du possible, et on apprend aussi à ne pas être prisonnier de la technique. Tous les plans ne sont pas toujours prévus à l'avance, en particulier pour les scènes qui, ne faisant pas intervenir d'effets spéciaux, n'exigent pas de coordination entre les différentes équipes. Il y a alors une espèce d'improvisation contrôlée, qui est assez typique de Lester : dès qu'il arrive sur un décor, il perçoit très vite les possibilités de chaque angle, et s'arrange toujours pour détailler au maximum ce décor dans ses prises de vue. Il n'y a pas de temps mort. Avec Lester on apprend à rentabiliser au maximum chaque seconde du tournage sans être prisonnier d'une préparation trop rigide.

C'est donc une expérience assez différente de ce qu'on trouve dans le cinéma français ?

Très différente, notamment à cause de cette complexité du travail, de cette gymnastique mentale à laquelle il faut sans cesse se livrer pour s'adapter au travail des autres équipes. C'est parfois en fonction de plans qui n'ont pas encore été tournés qu'il faut réfléchir ! Dans certains cas, des effets spéciaux par exemple, on filme une partie de l'image alors que le reste ne se fera que six mois plus tard, et tout devra concorder. Pour quelqu'un qui a reçu ma formation, je crois que c'est le meilleur apprentissage complémentaire avant de passer à la réalisation.

Propos recueillis par **Bertrand Borie**

The Changeling

L'esprit de l'escalier

Dans cette immense demeure isolée, l'eau coule de bien étrange façon dans les salles de bain, la baignoire est un lieu où l'on meurt, et l'escalier un lieu où l'on tombe. Dans une sombre pièce envahie de poussière, un inquiétant fauteuil attend... On a déjà compris tout ce que **The Changeling** doit à **Psychose**, mais il faut se garder de crier au plagiat : plus qu'une variation sur un même thème, **The Changeling** se présente fondamentalement comme l'*envers* du film d'Hitchcock.

Non pas seulement parce que le menaçant fauteuil n'est plus à la cave, mais au grenier. Non pas parce que ce n'est plus celui d'une vieille femme, mais d'un jeune enfant. Non pas parce que le détective de service ne meurt plus au début, mais à la fin. Mais parce que, alors que **Psychose** était un film sur la division et la folie, **The Changeling** est tout entier un film sur la réunion et la vérité. Alors que l'esprit maléfique qui souffle sur le premier n'est que la conséquence d'une schizophrénie toute pathologique — si l'on permet ce pléonasme —, l'esprit qui déclenche les événements du second est une *réalité*. Le cas n'est plus celui d'un jeune homme qui se prend pour deux personnes à la fois et qui donne la mort ; c'est celui d'un petit garçon qui, par delà la mort qu'il a subie, et par delà les cinquante ans qui se sont écoulés depuis, *s'associe* à un homme déjà mûr pour que soit dévoilée une vérité qu'on avait pris soin de cacher. **The Changeling** est l'histoire d'une alliance, ou, pourrait-on dire si l'on se souvient que le personnage de George C. Scott est compositeur, d'une *harmonie*.

De fait, c'est par la musique que se fait la première rencontre entre l'homme et l'enfant mort, lorsque celui-là, en ouvrant la boîte à musique de celui-ci, entend note pour note l'air qu'il croyait avoir composé, et quand, dans une scène assez belle, il concrétise cette communion en mettant en marche simultanément son magnétophone et cette boîte à musique. Mais l'harmonie n'est pas seulement musicale dans **The Changeling**. Elle est dans les êtres, dès la scène d'ouverture, où la famille unie de John Russel s'oppose au couple illicite, sinon adultère, de l'introduction de **Psychose** ; ou quand des amis proposent à Russel de loger chez eux ; ou encore quand une inconnue accepte qu'on mette en pièces le plancher de sa maison pour permettre de vérifier ce qui n'est encore qu'une vague hypothèse. Plus généralement, quelles que puissent être les terreurs qu'inspire la demeure hantée, et les « scènes-chocs » qui s'ensuivent dans le film (cauchemars, miroirs brisés, explosions...), le quotidien ne cède jamais la place, et le héros ne devient pas le paranoïaque stéréotypé de tant de films d'épouvante. Autour de lui, la ville reste présente ; les gens sont toujours là — et même la séance de spiritisme a, volontairement, un aspect un peu routinier ; et le conservatoire de musique où Russel exerce ses activités professionnelles n'est jamais oublié.

Il convient de dire un mot, ici, des remarquables qualités techniques du film. Et puisque les hasards du calendrier des distributions obligent presque à faire des comparaisons, **The Shining** de Kubrick paraît assez tristement photographié à côté du film de Peter Medak — il n'a pas, tout au moins, l'éclat que son titre laisserait supposer —, et pèche, dans sa mise en scène, par certains aspects tape-à-l'œil (mouvements de caméra en particulier) que **The Changeling** s'interdit scrupuleusement. Medak ne se fait pas faute de jouer de toutes les possibilités que lui offre le décor de la maison — dû à Trevor Williams, qui mérite ici, plus qu'un autre, le titre d'*architecte*-décorateur, puisque tous les intérieurs sont des décors —, mais c'est paradoxalement en filmant George C. Scott traversant sous la pluie une rue déserte qu'il sait créer le mieux un sentiment d'étrangeté.

D'étrangeté, et non pas de peur, finalement. Car, si la peur existe dans **The Changeling**, le film, contrairement à ce qui se passe habituellement, s'emploie à la *réduire*, et non à la développer. Il est clair, en effet, que tous ces bruits et signes inquiétants ne sont pas des intimidations, mais des appels au secours. Et très vite le film de Medak prend une signification beaucoup

plus large, en devenant un plaidoyer pour la tolérance, et — pourquoi pas ? — une leçon un brin moralisatrice : il faut apprendre à ne pas avoir peur de l'autre parce qu'il est différent. C'est cette crainte de l'autre qui a été à l'origine du meurtre de l'enfant par son père, celui-ci ne pouvant trouver dans un infirme l'image d'un successeur digne de lui, alors que l'enfant, au contraire, — et c'est ce qui rend ce meurtre particulièrement horrible — a fait jusqu'au bout confiance à son père et lui a jusqu'au bout exprimé son amour. A l'inverse, la force du personnage de Scott, c'est qu'il sait voir dans les sons bizarres ou dans des éclats de verre autre chose que des apparences. Le père de l'enfant ne cherchait qu'à prendre. Scott cherche à comprendre.

Tolérance jusqu'à un certain point, dira-t-on, puisque le film s'achève par deux morts, celles du sénateur Carmichael — l'enfant substitué — et du policier soumis à ses ordres, qui ressemblent bien à une vengeance. Ce n'est pas, en fait, véritablement une vengeance, puisque, paradoxalement, l'enfant ne semble rien attendre de la révélation de la vérité (il est de toute façon pour lui bien tard pour attendre quoi que ce soit...), mais il semble obstinément, et Scott avec lui, vouloir la vérité pour la vérité. Mais si le sénateur n'est en rien responsable de la substitution dont il a été le bénéficiaire, il devient coupable à partir du moment où son premier et unique réflexe, lorsque Scott vient lui révéler ce qui s'est passé, est de sortir son carnet de chèques comme réponse à tout, incapable qu'il est d'imaginer que son interlocuteur puisse être animé d'un autre désir que celui de le faire chanter. S'il périt, c'est victime de sa propre corruption ; et s'il peut revoir si précisément la scène du meurtre initial, c'est parce qu'il n'a fait que reproduire (même inconsciemment) l'image de son (faux) père : lui non plus ne sait pas unir, il ne sait que diviser ; alors que Scott, spontanément, rapproche sa musique et celle de l'enfant, le sénateur Carmichael rejette hystériquement cette médaille identique à la sienne qu'on vient de lui apporter. Sénateur et policier, membres de la classe dirigeante, meurent pour avoir trop confondu Dieu et leur droit.

C'est l'aspect le plus ambigu du film de Peter Medak, mais nul doute que cette ambiguïté soit volontaire. On s'est déjà penché sur le renouveau que connaît le cinéma fantastique depuis quelques années. Il faudra peut-être un jour étudier de plus près ce qui a déterminé l'ordre d'apparition des différents thèmes : avec **L'Exorciste** et ses répliques, le danger, celui d'une possession diabolique, restait très abstrait ; avec **Les Dents de la mer** et les autres bestiaux qui ont suivi, le péril se fait plus proche, mais peut être affronté de face ; mais quand c'est la maison elle-même, autrement dit ce qui normalement devrait *protéger*, qui devient l'agresseur, l'espérance se fait encore plus ténue. Situation plus complexe encore quand les appels à l'aide, comme ici ceux de l'enfant, ont l'air de menaces. N'importe ! Peter Medak prouve avec **The Changeling** que, curieusement, on peut faire un bon film fantastique avec de bons sentiments.

Frédéric Lévy

CANADA-1980 — *Prod.* : Joel B. Michaels et Garth H. Drabinsky. *Prod.* : Mario Kassar et Andrew Vajna. *Réal.* : Peter Medak. *Scén.* : William Gray et Diana Maddox, d'après une histoire de Russell Hunter. *Phot.* : John Coquillon. *Dir. art.* : Trevor William. *Déc.* : Reuben Freed. *Mont.* : Lilla Ledersen. *Son* : Patrick Drummond, Dennis Drummond et Robert Grieve. *Mus.* : Rick Wilkins. *Effets spéciaux* : Gene Grigg. *Int.* : George C. Scott (John Russell), Trish Van Devere (Claire Norman), Melvin Douglas (Sénateur Joe Carmichael), John Colicos (De Witt), Jean Marsh (Joanna Russell), Barry Morse (Dr. Pemberton), James Douglas (Eugene Carmichael), Madeleine Thornton Sherwood (Mme Norman), Roberta Maxwell (Eva Lingstrom), Frances Hyland (Elizabeth Grey), Ruth Springford (Minnie Huxley), Helen Burns (Leah Harmon), Eric Christmas (Albert Harmon). *Dist. en France* : SN Prodis. 107 mn. Couleurs.



Flash Gordon

Art-déco psychédélique

Le dessinateur américain Alex Raymond a jadis imaginé le personnage de Flash Gordon en 1934 et celui-ci est pour la première fois apparu dans un journal, comme héros d'une bande dessinée qui existe toujours. Bien que Raymond soit mort dans un accident de voiture en 1956, celle-ci n'a pas été interrompue : écrite et dessinée par Dan Barry, elle est encore diffusée dans le monde entier.
La première apparition de Flash Gordon à l'écran date de 1936 : quand Buster Crabbe créa le rôle, ce fut pour en faire son bien dans le premier des trois films qui composèrent la série Universal, les deux autres étant **Flash Gordon's Trip to Mars** (1938) et **Flash Gordon conquers the Universe**. Et si le nom de Flash Gordon vous rappelle les exploits de Buster Crabbe dans cette fameuse série, alors il ne fait aucun doute que la dernière production de Dino de Laurentiis, d'un budget de 40 millions de dollars, vous est destinée. Vue de nos jours, la série avec Buster Crabbe se présente comme de joyeuses diableries mêlant un comique puéril et des effets spéciaux bon marché ; bien que Dino de Laurentiis se soit demandé si le scénario conçu par Lorenzo Semple Jr. pour le film devait ou non être amusant, Semple a sagement joué sur ces éléments humoristiques. Ce faisant, Semple, à qui l'on doit la série télévisée **Batman** dans le milieu des années 60, a saisi ce qu'il y avait d'essentiel dans l'esprit du feuilleton. Le Flash Gordon des années 80 est un footballeur américain, interprété par Sam Jones, auquel, sans qu'il y soit pour quoi que ce soit, échoit la tâche de sauver, sans pratiquement aucune aide extérieure, la planète Terre de la destruction que compte lui infliger la maléfique Empereur Ming, l'Impitoyable maître de la planète Mongo. Comment se trouve-t-il investi de cette mission surhumaine ? Eh bien, tout simplement parce qu'il trouve voyager dans un avion de tourisme avec une autre passagère, Dale Arden (Melody Anderson) au moment où Ming déclenche une de ses catastrophes naturelles sur la Terre ; l'avion s'écrase alors sur le laboratoire d'un ancien savant de la N.A.S.A., le Docteur Hans Zarkov (Chaim Topol) qui a déjà calculé que la Lune, s'écartant de son orbite, doit percuter la Terre dix jours plus tard. Il s'empare de Flash et de Dale et tous trois prennent le chemin de l'espace dans sa fusée, en direction de la Planète Mongo. Leur but : essayer de convaincre Ming de reconsidérer ses projets.
Arrivé sur Mongo, notre intrépide trio se retrouve dans le palais de Ming ; ils y découvrent que son Royaume se compose de plusieurs tribus différentes, parmi lesquelles les Hommes-arbres, conduits par le Prince Barin (Timothy Dalton) et les Hommes-aigles, conduits par Vultan (Brian Blessed).
Avant d'avoir eu quelque chance d'influencer les maléfiques desseins de Ming, Flash est condamné à mort, Dale contrainte de devenir une des concubines de Ming et Zarkov subit une reprogrammation mentale. Cependant tout n'est pas perdu car la fille de Ming, la Princesse Aura est tombée amoureuse de Flash : celui-ci est bientôt ramené à la vie pour mener le combat et conduire la révolte contre le régime despotique de Ming.

Flash Gordon enchaîné et interrogé par la police secrète...



Quelques échanges de dialogue pourront vous donner une idée de ce que vous devez attendre du film. Par exemple quand Dale et Flash sont de nouveau réunis sur la cité aérienne des Hommes-aigles, Dale déclare : « Oh, Flash, j'ai tant de choses à te raconter ! » — Flash : « Garde cela pour nos enfants ! » Ou Dale, alors qu'elle se voit écartée de la lutte : « Je t'en prie ! Ne peux-tu comprendre que je viens de m'y jeter tête baissée ? ».
Les effets spéciaux de **Flash Gordon** sont signés George Gibbs à qui l'on doit ceux de **Arabian Adventure**, Glen Robinson, qui a assuré ceux de **L'âge de cristal**, de **King-Kong** et de **Météore**, et Richard Conway. Pour être honnête, convenons que ces effets spéciaux sont d'un niveau moyen mais sont par là même le parfait complément de l'histoire. Le trop voyant écran bleu, les mattes et les transparences ajoutent au sentiment de niaiserie qui vous envahit pendant la projection, et si ceux qui se précipitent vers les salles obscures s'attendent avec excitation à trouver dans chaque nouveau film de science-fiction une surenchère dans le caractère aussi bien que dans la qualité des effets spéciaux, ils risquent cette fois d'être bien déçus !
La distribution est dans l'ensemble satisfaisante, à l'exception de Chaim Topol, qui paraît bien mal à son aise dans le rôle de Zarkov. Sam Jones, qui avait un rôle muet dans le film **10** et avait été découvert par Dino de Laurentiis dans un jeu de la TV américaine, « The Dating Game », campe le personnage de Flash convenablement, ce qui est déjà remporter à moitié la bataille dans un cas comme celui-ci qui ne requiert pas un bon acteur : il joue le rôle avec le schématisme approprié. Max von Sydow ne parvient pas à effacer le souvenir laissé par l'interprétation qu'avait donnée Charles Middleton du personnage de Ming dans la série, mais fait ce qu'il peut pour paraître aussi perverti et méchant que possible. Toutefois, la véritable vedette de **Flash Gordon** n'est pas devant la caméra : elle émane de quelqu'un qui se trouvait derrière. La contribution du directeur artistique Danilo Donati au succès du film est indéniable. Seule une expression comme « art-déco psychédélique » peut qualifier les colossaux décors futuristes qui, au même titre que les costumes compliqués, tiennent une part essentielle dans l'impact visuel d'un film qui est pour l'œil source de ravissement. **Flash Gordon** constitue un stupéfiant tout de force de la part du département artistique et de Donati qui avait si bien su, dans ses décors pour Federico Fellini, capter dans les excentricités de ceux-ci l'humour qui se trouvait en arrière-plan dans ce type de film. Des détails comme les graffitis portés sur les murs du donjon ou du palais, du style « Longue vie à Flash » ou « Ming est mort » donnent à la vision du film un caractère délectable. Et quel trait de génie de n'avoir pas plaqué sur le film une de ces écrasantes partitions symphoniques ! Le choix du groupe rock Queen pour écrire la musique peut à coup sûr paraître inhabituel au premier abord, mais toute crainte s'apaise dès que retentit la chanson du générique.
La réalisation précise de Mike Hodges garde un rythme constant et ne le laisse jamais fléchir tout au long des 116 minutes que dure la projection. Le choix s'était d'abord porté sur Nicholas Roeg, mais ce dernier avait été remplacé quand il s'était avéré que sa conception du film se rapprochait de la parodie pseudo-érotique **Flesh Gordon**, réalisée en 1974, et que tout l'entourage de Dino de Laurentiis gardait présente à l'esprit. Cette parodie bénéficiait curieusement d'effets spéciaux meilleurs que **Flash Gordon**, mais on prend plus de plaisir et de joie au spectacle de cette nouvelle version et, heureusement, en dépit du fait que notre sensibilité s'accroît sans cesse face à la qualité technique des effets spéciaux, nous n'oublions pas pour autant que la fonction première du cinéma est de nous distraire.

Alan Jones et **Mike Child**
(trad. : Bertrand Borie)

USA-1980 — *Production :* Famous Film. *Prod. :* Dino de Laurentiis. *Réal. :* Michael Hodges. *Dir. de prod. :* Alexander Grunwald, David Anderson. *Prod. ex. :* Bernard Williams. *Scén. :* Lorenzo Semple Jr., d'après les personnages créés par Alex Raymond. *Phot. :* Gil Taylor. *Dir. art :* Danilo Donati. *Mont. :* Malcolm Cooke. *Mus. :* Queen. *Son :* Jonathan Bates. *Déc. :* John Graysmark. *Effets spéciaux :* George Gibbs, Glen Robinson, Richard Conway. *Cascades :* Bill Hobbs. *Effets photographiques :* Frank Van Der Veer, Barry Nolan. *Int. :* Sam Jones (Flash Gordon), Melody Anderson (Dale Arden), Ornella Muti (Princesse Aura), Max Von Sydow (Empereur Ming), Chaim Topol (Dr. Hans Zarkov), Timothy Dalton (Prince Barin), Brian Blessed (Vultan), Mariangela Melato (Kala), John Osbourne (prêtre Arborian), Richard O'Brien (Fico), John Hallam (Luro), Philip Stone (Zogi), Zusanne Danielle (servante), Ted Carroll (Biro), Adrienne Kronenberg (Rima), William Hootkins (Munson). *Dist. en France :* A.M.L.F. 116 mn. Couleurs. Dolby Stereo.

Scanners

Un frankenstein moderne


D'étonnants effets spéciaux de Gary Zeller

Avec **Scanners**, David Cronenberg confirme qu'il est peut-être le seul cinéaste canadien à rechercher des thèmes nouveaux au lieu de suivre et reprendre ceux lancés par Hollywood. En même temps, force nous est de reconnaître que l'œuvre de Cronenberg fait preuve d'une unité certaine, et que chaque film est une facette différente d'un même concept, ancien comme l'Humanité mais toujours actuel : Prométhée, Frankenstein ! A l'époque où Mary Shelley écrivit son immortel chef-d'œuvre, elle ne faisait qu'actualiser la vieille fable grecque en l'enrobant des notions glanées aux frontières les plus avancées de la biologie de son temps : l'électricité en tant que force motrice pouvant animer des cadavres. La démarche de Cronenberg est intrinsèquement la même dans tous ses films.

C'est en effet les secrets de la vie, et les dangers qu'il y a à vouloir les pénétrer, qui est à la base même de l'œuvre de Cronenberg. Les virus expérimentaux de **Shivers** ou de **Rabid**, les techniques de manipulations du physiologique de **The Brood** et les expériences de télépathie du Dr. Ruth de **Scanners** ne sont autres que les explorations aux frontières les plus reculées de la biologie du XXe siècle (ou du XXIe) d'un Mary Shelley moderne. L'horreur selon Cronenberg est une horreur plus primitive et finalement plus efficace que celle d'un Carpenter ou d'un De Palma : c'est l'horreur biologique, celle qui est en nous, celle qui *est* nous.

Scanners, comme la plupart des films de Cronenberg, a une histoire difficile à résumer, et ce pour deux raisons paradoxalement différentes : elle est trop compliquée et trop simple à la fois !

Simple parce qu'elle repose sur un conflit qui a fait les beaux jours des auteurs classiques de science-fiction — A.E. Van Vogt, Sturgeon, Eric Frank Russell etc. — les mutants parmi nous, un « bon » télépathe luttant contre un « mauvais » télépathe décidé à asservir le reste de l'Humanité. Stan Lee avait déjà vu le potentiel du thème quand il créa les célèbres « Mutants X-MEN »... Compliquée parce que l'intrigue développée par Cronenberg fait appel non seulement au conflit entre les deux forces primordiales que sont le Bon et le Mauvais Télépathe, mais également à ces organisations plus ou moins multinationales ou secrètes à la Michel Jeury. En l'occurence, COMSEC, la Société qui, sous la direction du Dr. Ruth (Patrick McGoohan), a créé un programme pour étudier les Télépathes, ou « Scanners » comme ils sont appelés ici, voit ses efforts sabotés par une organisation rivale. Nous ne dévoilerons pas qui sont ces rivaux sinon pour faire remarquer que la solution est bien conforme aux tendances prométhéennes de Cronenberg qui considère que nous portons tous le Mal en notre sein.

L'histoire de **Scanners** peut donc être suivie soit au niveau primal (à tous les sens du terme) du combat entre les deux super-scanners, soit au niveau du thriller, vaguement Hitchcockien, en tentant de deviner qui manipule COMSEC et comment.

Le résultat est, sans conteste, un succès. Il est certain qu'après avoir quitté la salle, beaucoup se poseront des questions sur le pourquoi de certains faits. Il est indiscutable que beaucoup de nos questions demeurent sans réponse et nous sommes, par bien des côtés, réduits à nous-mêmes pour expliquer cetaines brèches dans la continuité de l'histoire. Il est, néanmoins, tout à l'honneur de Cronenberg de constater que **Scanners** est un film qui nous conserve soudés à notre siège, et ne relâche jamais notre intérêt. Une grande partie du mérite en revient, comme nous venons de le voir, au style de Cronenberg, l'un des réalisateurs les plus doués de sa génération, mais également aux performances des acteurs et aux effets spéciaux.

Les acteurs sont ici bien choisis : Michael Ironside est tout particulièrement remarquable dans le rôle du Mauvais Mutant. Patrick McGoohan, un acteur qu'on ne voit malheureusement pas assez souvent à l'écran, est étonnant dans le rôle du Dr. Ruth, créateur des Scanners, moderne Frankenstein. Stephen Lack — le Bon Mutant — et Jennifer O'Neill sont les héros du film et suscitent notre sympathie et intérêt. Les séquences d'effets spéciaux, telles l'explosion de la tête d'un malheureux scanner et le combat final entre les deux Mutants, sont extraordinaires et à faire pâlir d'envie De Palma, dont **The Fury** et sa fin ridicule restent encore dans nos mémoires.

Il est rare de retrouver à l'écran les thèmes des grands classiques de la science-fiction. Cronenberg, en cela unique, nous donne pour la première fois une intrigue tout aussi captivante que n'importe quel roman de l'un de ces auteurs que nous nommions plus haut. Réalisé avec brio, **Scanners** démarre sur des chapeaux de roue (au propre et au figuré) et nous transporte jusqu'à l'apocalypse finale des Mutants devenus fous. David Cronenberg a déjà exprimé le désir de faire un « remake » de **Frankenstein**, à la condition qu'il soit libre d'apporter quelque chose de neuf au thème. Cela est déjà fait avec **Scanners** qui, sans nul doute, est le **Frankenstein** de notre époque.

Jean-Marc Lofficier

Canada 1980 — *Production :* Filmplan International. *Prod. :* Claude Heroux. *Réal. :* David Cronenberg. *Prod. Ex. :* Victor Solnicki et Pierre David. *Scén. :* David Cronenberg. *Phot. :* Mark Irwin. *Dir. art. :* Carol Spier. *Mont. :* Ron Sanders. *Cost. :* Delphine White. *Operateur video :* Robert Morin. *Effets spéciaux :* Gary Zeller. *Maq. :* Brigitte McCaughry. *Maq. spécial. :* Dick Smith. *Déc. :* Peter Bray. *Int. :* Stephen Lack (Vale), Jennifer O'Neill (Kim), Patrick McGoohan (Dr. Ruth), Lawrence Dane (Keller), Charles Shamata (Gaudi), Adam Ludwig (Crostic), Michael Ironside (Revok), Victor Desy (Dr. Gatineau). *Dist. en France :* Ciné-Paris. 100 mn. Couleurs.

Somewhere in Time

Le retour au romantisme

Les couples d'amoureux séparés par des siècles différents ne sont pas une nouveauté en science-fiction. **The Time Machine** de George Pal et, plus récemment, **Time after Time** de Nicholas Meyer nous offraient deux (beaux) exemples de passions étirées d'une époque à une autre.
Somewhere in Time, mis en scène par Jeannot Szwarc d'après un roman de Richard Matheson, s'efforce, avec plus ou moins de bonheur, de reprendre et sublimer le thème.
L'intrigue s'ouvre avec une efficacité certaine sur une scène dramatique : Christopher Reeve, jeune et brillant auteur, se voit offrir une montre par une femme âgée, qui le supplie de « revenir »... Après avoir délivré ce message pour le moins mystérieux, la femme traverse la foule en silence (nous sommes à une soirée) et rentre chez elle. Elle meurt dans la nuit. Huit ans plus tard, Reeve, devenu célèbre, revient sur les lieux de son premier triomphe. Au cours de son séjour au Grand Hôtel local, il découvre l'existence d'une ravissante actrice, dont il tombe immédiatement amoureux. Le seul obstacle à sa passion est que celle-ci vécut... aux alentours de 1912. Durant ses recherches, Reeve tombe par hasard sur l'une des dernières photos de l'actrice avant sa mort. Il réconnaît alors la femme âgée de la première scène.
Suivant les impulsions dictées par sa passion, Reeves va entreprendre de remonter dans le temps pour rencontrer sa flamme. La méthode utilisée est purement « mentale » — une sorte d'auto-hypnotisme réalisé grâce à la « méthode du Professeur Finney » (un hommage à l'auteur du célèbre « Time and Again », Jack Finney, grand ami de Richard Matheson), et un environnement peuplé d'objets de l'époque souhaitée.
Arrivé en 1912, Reeve doit maintenant conquérir son idole. Cette conquête ne sera pas rendue facile par l'acharnement du manager de celle-ci, interprété par Christopher Plummer. Mais l'amour vainc tous les obstacles... Celui de Christopher Reeve et de Jane Seymour triomphera de tous ceux créés par l'Homme mais sera victime d'un ennemi bien plus impitoyable... le Temps ! Charmante histoire, **Somewhere in Time** est heureusement bien servi par trois bons acteurs. Christopher Reeve, s'il n'est pas trop convaincant dans son rôle d'auteur de pièces de théâtre à succès, l'est plus dans celui d'amoureux transporté dans un autre siècle. Il réussit à insuffler suffisamment d'humour dans la composition de son personnage pour que celui-ci ne devienne pas trop tragique, et par là-même ridicule. Maintes fois, son jeu rappelle celui de Roger Moore (les mouvements de sourcils), oscillant en permanence entre le premier et le second degré. Jane Seymour est, comme il se doit, ravissante. Nul ne doute un instant que son charme seul puisse traverser les siècles et attirer Christopher Reeve. Christopher Plummer est auguste, aristocratique, dominateur et hostile à souhait. Sa présence et son magnétisme forment le pendant parfait de Reeve. Une certaine ressemblance entre les deux acteurs — le profil, les yeux — accentue encore l'impression d'une confrontation entre deux archétypes : la Gloire (Plummer) et l'Amour (Reeve).
La réalisation de Jeannot Szwarc est habile, originale parfois même, et jamais lassante. Il sait, de manière convaincante, restituer certains passages difficiles de l'histoire, tel le Voyage dans le Temps, sans sombrer dans le grotesque ou l'incroyable.
Plus critiquable est, par contre, le script de Richard Matheson. Le livre qui inspira le film était un roman tout en nuances. Les sentiments et états d'âmes des personnages, leurs émois quasi-victoriens (voir en particulier les derniers chapitres) y étaient disséqués avec une précision toute médicale. Le charme du livre est malheureusement atténué — certains diront même perdu — lors du passage dans le médium du cinéma qui valorise l'action au détriment de l'introspection. A cet égard, **Somewhere in Time** est bien faible et il est à craindre que seuls les incurables romantiques resteront dans la salle, passée la première demi-heure. L'intrigue seule, malgré les efforts de Richard Matheson pour à la fois l'alléger et y ajouter quelques rebondissements, ne suffit pas, en effet, à « porter » le film durant ses 90 minutes.



Un coup de foudre pour un portrait

Sans le talent incontestable de ses interprètes, gageons que celui-ci se serait révélé un désastre complet. La fin, notamment, est particulièrement décevante. La mécanique mise en branle par Matheson et Szwarc nous prépare pour un point d'orgue qui n'est finalement pas délivré, d'où un sentiment d'avoir été floué...
Il est dommage que Matheson n'ait pas su s'écarter des lignes de son roman pour refaire une autre histoire, plus adaptée au médium.
Les possibilités étaient immenses. Matheson, en suivant fidèlement son livre, a, en fait, réduit considérablement la portée de son sujet sans pour autant parvenir à restituer les indéniables qualités intimistes du roman. **Somewhere in Time** se révèle être finalement un film très prévisible (le spectateur devine toujours tout ce qui va se passer plusieurs minutes avant). Malgré les moyens et les talents très réels des acteurs et de Jeannot Szwarc, **Somewhere in Time** ne sait pas s'élever au-dessus du niveau d'un **Love Story** sans prétention, pur produit de grande consommation.
Le film sur l'Amour et le Temps est encore à faire...

Jean-Marc Lofficier

U.S.A.-1980 — *Production :* Rastar/Stephen Deutsch. *Prod. :* Stephen Deutsch. *Réal. :* Jeannot Szwarc. *Scén. :* Richard Matheson, d'après son roman « Bid Time Return ». *Phot. :* Isidore Mankofsky. *Mus. :* John Barry, avec « Rhapsody on a Theme of Paganini » de Rachmaninoff. *Mont. :* Jeff Gourson. *Dir. art. :* Seymour Klate. *Déc. :* Mary Ann Biddle. *Son :* Charles L. King III, Roger Heman, Earl M. Madery, Rex A. Slinkard. *Int. :* Christopher Reeve (Richard Collier), Janes Seymour (Elise McKenna), Christopher Plummer (W.F. Robinson), Teresa Wright (Laura Roberts), Bill Erwin (Arthur), George Voskovec (Dr. Gerald Finney), Susan French (Elise âgée), John Alvin (le père d'Arthur), Eddra Gale (Geneviève), Sean Hayden (Arthur enfant), Richard Matheson (l'homme étonné). C.I.C. 103 minutes. Technicolor.

Battle beyond the stars

Les 7 samouraïs dans l'espace

Bien que reprenant tous les stéréotypes d'un genre enfanté par **La guerre des étoiles**, cette version des **Sept samouraï** transposée dans l'univers du « space opera » s'avère, cependant, une expérience fort divertissante.

Le film acquiert en effet un intérêt certain grâce aux prestations d'acteurs renommés tels George Peppard, Robert Vaughn et John Saxon. Ce dernier incarne l'impitoyable et maléfique Sador, lequel flanqué d'une armée de mutants incompétents rêve de conquérir toutes les planètes de la galaxie. Il dispose d'une arme terrifiante, « le convertisseur stellaire », dont l'effet immédiat de totale désintégration le rend absolument invincible ! Saxon est tout à fait convaincant dans le rôle du « méchant » sans scrupule, et la légère touche d'absurdité caractérisant son personnage est finement observée. Ses accès de colère, déclenchés par la résistance de ses victimes, deviennent de merveilleux moments de déraison réhaussant une fin en vérité prévisible et peu crédible. Son comportement envers ses mutants aussi bêtes que maladroits est, enfin, extrêmement savoureux.

Richard Thomas, dans le rôle du jeune Akirian Shad (en hommage à Akira Kurosawa), joue l'autre personnage principal du film. Shad a toujours été choisi par son peuple, qui vit dans la crainte du menaçant Sador, pour engager des mercenaires qui assureront la défense de la planète. Parmi ceux-ci, Cowboy (interprété par George Peppard), routier de l'espace, est le stéréotype du camionneur américain, et son véhicule interstellaire tient lieu de véritable encyclopédie du western ! Peppard s'en tire à merveille et compose un personnage amusant mais jamais bouffon, grâce à un humour parfaitement dosé.

Gelt (admirablement campé par Robert Vaughn), le plus mercenaire du groupe, hors-la-loi de l'espace, tueur à gages recherché dans toute la galaxie, en est réduit à vivre, dans l'isolement le plus complet, sur une planète abandonnée. Il acceptera de se battre en échange d'un endroit sûr et... d'un repas chaud ! Son personnage, las, froid, sans pitié mais dévoué, l'un des plus attachants, sera, malheureusement bien trop tôt à notre goût, tué par Sador.

Formant une équipe disparate, le reste du groupe se compose de Nanelia (Darlanne Flugel) la spécialiste des ordinateurs, Cayman l'homme lézard (Morgan Woodward et son excellent maquillage), St. Exmin la voluptueuse valkyrie de l'espace (Sybil Danning), et de cinq « clones » répondant à une conscience nommée Nestor — une bonne idée desservie hélas par un maquillage médiocre.

Sur un scénario sans surprise, les sept mercenaires se battront pour Akir, mourront pour Akir, et la planète sera sauvée des griffes de Sador, après que l'indispensable explosion finale, réduisant les méchants en poussières, ne vienne mettre un terme à cette histoire où la forme l'emporte sur le fond, somme toute bien ordinaire.

A cet égard, on pourrait reprocher au film de ne pas assez tirer profit de ses concepts originaux. Par exemple, l'idée vraiment unique sur laquelle repose Nestor n'est qu'à peine exploitée. Gelt, de loin le personnage le plus intéressant, est prématurément anéanti avant d'avoir pu utiliser toutes ses ressources...

Les effets spéciaux sont convenables. Si l'on ne trouve rien à redire au niveau des scènes se déroulant dans l'espace, il n'en est pas de même au sujet des mattes de la cité d'Akirian Shad qui sont, sans nul doute, des peintures sur verre placées en arrière-plan ; cela donne au décor un caractère vraiment artificiel. Comme d'habitude dans ce genre de production, toute l'action semble se dérouler au sein de la même petite cité peuplée de quarante figurants. Le budget relativement peu élevé du film, laisse supposer les efforts entrepris au niveau des trucages, par de jeunes admirateurs de Trumbull et Dykstra, équipe rassemblée par Roger Corman, pour recréer des vaisseaux assez semblables à ceux de **La guerre des étoiles**, **Galaxina** ou **Buck Rogers**. Les séquences d'explosion sont réalisées avec soin, mais les débris tombent à la verticale (ce qui est impossible dans l'espace), au lieu de se déployer dans toutes les directions. Afin d'éviter ce « piège », il aurait fallu placer la caméra sous le sujet et non sur le côté.

En dépit de ces quelques réserves au niveau technique, **Battle Beyond the Stars** atteint le but visé, celui d'un spectacle très divertissant avec autant d'humour au deuxième degré que de références aux **Sept mercenaires**, ce qui devrait faire les délices des passionnés de western.

Randy Lofficier
(trad. : Gilles Polinien)

U.S.A.-1980 — *Production* : New World Pictures. *Prod.* : Ed Carlin. *Prod. ex.* : Roger Corman. *Réal.* : Jimmy T. Murakami. *Scén.* : John Sayles, d'après une histoire de John Sayles et Anne Dyer. *Phot.* : Daniel Lacambre. *Mus.* : James Horner. *Cost.* : Durinda Rice Wood. *Déc.* : John Zabrucky. *Phot. des miniatures* : Mary Schallock. *Int.* : Richard Thomas (Shad), Robert Vaughn (Gelt), Darlanne Flugel (Nanelia), John Saxon (Sador), George Peppard (Cowboy), Sybil Danning (St. Exmin), Sam Jaffe (Dr. Hephaestus), Morgan Woodward (Cayman), Steve Davis (Quopeg), Earl Boen et John McGowans (Nestor 1 et 2), Larry Meyers et Laura Cody (Kelvin), Lynne Carlin (Nell), Jeff Corey (Zed), Julia Duffy (Mol), Eric Morris (Feh), Marta Kristen (Lux), Doug Carleson (Pok), Ron Ross (Dab), Terrence McNally (Gar), Don Thompson (Cush), Daniel Carlin (Pez), Ansley Carlin (Wok). *Dist. en France* : Warner Columbia. 104 mn. Couleurs.

Nanelia (Darlanne Flugel), la jeune et belle spécialiste des ordinateurs, entretient son robot préféré.



Elephant Man

Qui est le monstre ?

Peu de réalisateurs ont une personnalité aussi marquée que celle de David Lynch.
Tout amateur de cinéma peut reconnaître un morceau d'un film de Kubrick, de Fellini etc. sur la simple foi de 5 minutes de pellicule. Il en va de même avec David Lynch. Quelques secondes après le début de **The Elephant Man**, on *sait* qu'on est en présence d'un film de l'auteur d'**Eraserhead**...
Il est incroyable qu'un studio de la taille de Paramount ait pu confier un film tel **The Elephant Man** à un metteur en scène dont, après tout, le seul film réalisé était non seulement un film qui n'avait pas rencontré un gros succès commercial mais en outre un film (stigmate !) *marginal*, voire underground.
Pourtant les points de rencontre entre **Eraserhead** et **The Elephant Man** sont nombreux. Le sujet d'abord : les monstres. L'environnement : la décomposition physique et morale. Le style : noir et blanc expressionniste. Le point de vue : *Qui* est le Monstre ?
L'intrigue de **The Elephant Man** est basée sur la vie de John Merrick, personne affligée d'une déformité monstrueuse qui vécut au début du siècle. Le réalisateur et le scénariste, probablement conseillés par le Service Juridique de la Paramount, s'entourent de précautions pour bien préciser qu'ils se sont servi de la vie de Merrick, ou de livres la racontant, et non d'une pièce de théâtre plus récente faisant aujourd'hui fureur a Broadway.
Merrick, brillamment interprété par John Hurt, est découvert dans une foire par un Docteur (Anthony Hopkins), qui l'enlève des griffes du bourreau l'exploitant (Freddie Jones). Les motivations du Docteur sont d'abord de valoriser sa carrière et d'utiliser Merrick pour illustrer ses cours d'anatomie. Mais, progressivement, la personnalité noble et tragique de l'Homme-éléphant transformera celle de son « sauveur », et du Directeur de l'Hôpital (Sir John Gieguld) où Merrick réside désormais. Au contact de l'Homme-Eléphant, ceux-ci prennent conscience que même certains actes d'apparence charitable, tels ceux d'une certaine Haute Société Londonienne, fascinée par Merrick, ne sont en fait que l'expression de leurs ambitions et de leur désirs de se faire valoir auprès des autres.
Merrick, heureux pour la première fois de sa vie, retombe hélas au pouvoir de Bytes, qui va l'exploiter de manière encore plus cruelle. Ce sont finalement d'autres monstres qui le prendront en pitié, et l'aideront à regagner l'Angleterre où il pourra retrouver ceux qui sont réellement devenus ses *amis*.
Merrick-le-Monstre joue ici le rôle d'un révélateur de monstres. Comme dans **Freaks**, les vrais difformités sont celles de l'âme et les personnages de Bytes, du Gardien de l'Hôpital et, à un moindre degré, de *tous* les autres participants sont, plus que celui de Merrick, le sujet du film. David Lynch, très habilement, ne dévoile l'Homme-Eléphant que bien après le début du film, à un moment où, pour nous, il est déjà devenu humain. Notre réaction n'est alors plus une horreur sans nuance mais une extrême pitié. Loin de « se servir » de Merrick pour attirer le public, le film de David Lynch dédramatise au contraire la monstruosité de l'Homme-Eléphant. Celle-ci se confond alors avec le décor pour ne plus devenir, vers la fin du film, qu'un élément parmi d'autres.
La vision extrêmement cruelle de David Lynch — renforcée par son style incisif, le montage presque « haché » et la musique de John Morris — n'est pourtant pas entièrement pessimiste. Si la scène de la recapture de Merrick et ce qui la précède sont quasiment insoutenables, les dernières minutes du film représentent une apothéose qui, on n'en doute pas, est réellement sincère pour ses participants. Le sous-titre du film : « Une Histoire sur la Dignité de l'Homme » ne s'applique pas seulement à l'Homme-Eléphant mais aussi à ceux qui l'entourent.
Il fallait beaucoup de talent et de courage pour réaliser un film tel **The Elephant Man**. Outre ceux de David Lynch, il faut louer le magnifique travail d'interprétation de tous les acteurs, avec une mention spéciale pour John Hurt qui s'est livré à un travail de recherche et de reconstruction admirable. Rares sont les acteurs qui, dans un tel rôle, auraient pu sublimer le maquillage (par ailleurs excellent) pour rendre toutes les qualités et la gamme d'expressions d'un Homme. John Hurt y a réussi, sans aucune réserve.
The Elephant Man n'appartient pas vraiment au Fantastique — pas plus que **Freaks** d'ailleurs. Le message qu'il exprime est cependant un message commun à de nombreux Grands Classiques du genre : **Frankenstein**, **The Creature From the Black Lagoon** etc. A ce titre, il mérite de figurer aux côtés de ces « Monstres Tragiques », nos frères.

Jean-Marc Lofficier

« Une Histoire sur la Dignité de l'Homme. »



U.S.A.-1980. — *Production* : A. Brooksfilms Production. *Prod.* : Jonathan Sanger. *Réal.* : David Lynch. *Prod. ex.* : Stuart Cornfeld. *Scén.* : Christopher DeVore, Erick Bergren et David Lynch, d'après « The Elephant Man and Other Reminiscences » de Sir Frederick Treves et « The Elephant Man : A Study in Human Dignity » de Ashley Montagu. *Phot.* : Freddie Francis. *Dir. art.* : Stuart Craig. *Mont.* : Anne V. Coates. *Mus.* : John Morris. *Son* : Alan Splet, David Lynch. *Déc.* : Hugh Scaife. *Maq. de l'homme-éléphant* : Christopher Tucker. *Cost.* : Patricia Norris. *Maq.* : Michael Morris, Beryl Lerman. *Cam.* : Jerry Dunkley. *Effets spéciaux* : Graham Longhurst. *Int.* : Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick), Anne Bancroft (Mrs. Kendal), John Gielgud (Carr Gomm), Freddie Jones (Bytes), Michael Elphick (le portier de nuit), Hannah Gordon (Mrs. Treves), Helen Ryan (princesse Alex), John Standing (Fox), Lesley Dunlop (Nora). *Dist. aux USA* : Paramount. 90 mn. Dolby Stereo. Panavision.

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er OCTOBRE AU 1er DÉCEMBRE

LE BAL DE L'HORREUR (PROM NIGHT) (19-11).

Voir critique dans ce numéro (Festival de Paris).

LE COMPLOT DIABOLIQUE DE FU MANCHU (THE FIENDISH PLOT OF DR. FU MANCHU), de **Piers Haggard** (U.S.A. 1979), avec **Peter Sellers**, **Helen Mirren**.

Voici environ 30 ans, Peter Sellers avait collaboré au *Goon Show*, l'une des émissions les plus drôles et les plus prestigieuses de la radio anglaise. Dans l'un des épisodes du *Goon Show*, Sellers incarnait un diabolique joueur de saxophone chinois appelé... Fred Fu-Manchu !

L'histoire se répétant, c'est maintenant au cinéma que le grand comique réinterprète le personnage. Il s'agit ici du véritable Dr. Fu-Manchu, conçu par Sax Rohmer, et non d'un simple saxophoniste. Pourtant, le Fu-Manchu de Sellers est un grand amateur d'opérette, et en particulier de saxo, et le numéro musical qui conclut le film évoque, sans le moindre doute, le Fu-Manchu des *Goons*. Jusqu'au nom que donne Fu à sa captive : « Appelez-moi... Fred. » L'histoire est simple : cherchant à reconstituer son elixir de longue vie, Fu doit voler plusieurs objets, quasiment inaccessibles : joyaux de la couronne d'Angleterre, momie égyptienne, etc. Il va, comme il se doit, affronter son éternel ennemi, Nayland Smith, désormais à la retraite.

The Fiendish Plot... se veut un film comique. Pourtant, force nous est de reconnaître qu'il n'arrache que peu de rires — des sourires, tout au plus. L'histoire est suffisamment sérieuse pour qu'on la suive avec intérêt. Un peu comme les **Fantomas** français dans lesquels les clowneries de De Funes ne faisaient jamais vraiment oublier le génie de Fantomas, les pitreries de Sellers ne parviennent jamais à diminuer le prodigieux combat opposant Fu à Nayland Smith. Les deux hommes — ici incarnés par un seul acteur — sont réellement deux archétypes représentant le Bien et le Mal, et, si leurs acolytes sont parfois ridicules, Fu et Nayland Smith, eux, ne nous font pas rire.

Certes, l'immense talent de Sellers arrive à provoquer l'hilarité, mais ce n'est jamais au détriment de ses personnages. Nayland Smith, victime de Fu, attaché maladivement à sa tondeuse à gazon, n'est pas ridicule. Fu, obligé d'absorber des électro-chocs pour prolonger sa vie, n'est pas ridicule. Il est à porter au crédit de Sellers d'avoir su maintenir l'intégrité des créations de Rohmer (jusque dans la suggestion finale qui voit Smith recevoir l'élixir d'immortalité de Fu afin que les deux adversaires puissent continuer leur lutte).

La réalisation de Piers Haggard n'est pas, hélas, à la hauteur de l'énergie déployée par Sellers et les autres acteurs (notons au passage l'excellente interprétation de Sid Caesar). Plans coupés abruptement, cadrages mal choisis, le film semble parfois un peu bâclé. La fin en particulier, où Sellers lui-même remplaça Haggard, souffre d'une réalisation hâtive et de nombreux et bons gags sont mal servis et perdus de cette façon. Néanmoins, **The Fiendish Plot of Dr. Fu-Manchu** demeure un agréable divertissement qui ne décevra pas les fidèles de Peter Sellers. (J.-M. L.)

L'ENFANT DU DIABLE (THE CHANGELING) (29-10)

Voir critique dans ce numéro.

FRAYEURS (LA PAURA) (10-12)

Voir critique et entretien dans ce numéro (Festival de Paris)

FENÊTRES SUR NEW YORK (WINDOWS), de **Gordon Willis** (U.S.A.-1979), avec **Talia Shire**, **Elizabeth Ashley** (24-9)

Répertorié comme une sorte de **Cruising** au féminin, ce film ne nous entraîne nullement dans le monde tout aussi marginal et spectaculaire — quoiqu'on en pense — des lesbiennes. Il s'agit en fait bel et bien du thriller de terreur psychologique que le titre français, quelque peu référentiel, s'est plu à souligner. Mais, dans le raz-de-marée des sous- **Halloween**, **Windows** affirme son indépendance d'inspiration. L'œuvre de Gordon Willis ne vise pas à faire peur, mais à inquiéter, d'où l'absence d'effets gratuits et l'attachement scrupuleux à une technique plus brillante que décorative.

Magnifiquement photographié, le film tire sa thématique d'un fulgurant travail de l'image. Il est en cela exaltant de redécouvrir en couleurs le Manhattan de Woody Allen, ville trop écrasante pour les passions humaines, qui sont ici confinées au remodelage malsain. Malgré la violence de sa passion pour Talia Shire, la lesbienne est moins responsable que la société qui la rejette dans les cabinets de psychiatres somnolents.

Tout le récit repose sur l'impossibilité de s'affirmer de l'homosexuelle, qui agit par personne (le violeur) et substitut interposés (le télescope). Bien que le film contienne des séquences de terreur amenées avec une grande expérience, dont une scène de sadisme mental absolument suffocante, nous en retiendrons l'interprétation touchante d'Elizabeth Ashley, la terrifiante infirmière de **Coma**, à laquelle la musique de Morricone ajoute un furieux désespoir. (C.G.)

L'ÎLE SANGLANTE (THE ISLAND) (8-10)

Voir critique dans notre précédent numéro.

LA LAME INFERNALE (LA POLIZIA CHIEDO AIUTO), de **Massimo Dallamano** (Italie-1976), avec **Mario Adorf**, **Farley Granger**, **Claudio Cassinelli**.

Annoncé sous son titre littéral de **La police demande de l'aide**, ce policier horrifique italien prend place dans la seconde et ultime partie de l'historique du « giallo ». Le changement est sensible dans un titre qui abandonne les envolées lyriques popularisées par Dario Argento dès **L'oiseau au plumage de cristal** pour réclamer à la réalité sociale de l'Italie un contexte colérique favorable aux engagements extrêmes.

Massimo Dallamano devance donc **La femme-flic** d'Yves Boisset grâce à un scénario rigoureusement similaire (mise à jour d'un circuit de pornographie infantile), mais y impose un message dur réclamant en faveur de la caste policière un renforcement total des pouvoirs répressifs. D'où une peinture scandaleuse qui dresse une liste étonnante d'avocats marrons, de bourgeois libidineux et de truands immondes...

Dans ce défilé de déchets humains, le policier prend des allures de surhomme intègre auquel ne manquent que les armes de la justice la plus expéditive. Malgré des exploits terrifiants, le tueur au hachoir de ce film, remarquablement réalisé au demeurant, n'est plus qu'un alibi à l'installation d'une apologie pour le moins contestable, enracinée dans la paranoïa d'un peuple tiraillé par la terreur politique. (C.G.)

MAMA DRACULA, de **Boris Szulzinger** (Belgique 1980), avec **Louise Fletcher**, **Maria Schneider**, **Marc-Henri Wajnberg**, **Alexandre Wajnberg** (26-11)

Après le fantastique français, le fantastique belge. Que sont devenus Harry Kümel et André Delvaux ? On reste stupéfait par l'étalage consciencieux d'une telle bêtise sous le couvert des frous-frous et des dentelles. La fange en papier-bonbons ! Les jumeaux Wajnberg mettent les bouchées doubles pour nous écœurer et à la vue de leurs pitreries on déplore qu'ils n'aient pas été siamois ; ils auraient certainement moins empli l'écran ! L'existence même de ce film est un scandale dans la mesure où il s'est imposé dans un circuit important à l'heure où les sorties de nombreux chefs-d'œuvre du genre sont sabotées systématiquement par leurs distributeurs, la censure, ou les deux à la fois. (A.G.)

LA NUIT DE LA MORT (22-10)

Voir critique dans notre numéro 14.

NUITS DE CAUCHEMAR (MOTEL HELL), de **Kevin Connor** (USA 1980), avec **Rory Calhoun**, **Paul Linke**, **Nancy Parsons** (19-11)

Le motel s'appelle *Hello*, mais un faux contact au bout de son enseigne lumineuse le rebaptise *Motel Hell*. Une seule lettre, donc, sépare le bonjour amical de l'Enfer. Et encore, puisque *O* peut aussi se lire *zéro*... Le film entier est une dénonciation des apparences, rôle traditionnel du film policier, où, par définition, les coupables ne sont jamais ceux que l'on croyait, mais ici, tout y passe, et la faute qui consiste à ajouter des êtres humains aux porcs pour la composition de saucissons fumés n'est qu'une faute parmi d'autres, puisque le shérif de l'endroit viole les jeunes filles, le pasteur lit des magazines pornographiques, et la jeune héroïne, théoriquement pure, a des goûts gérontophiliques douteux. Même le lac, présenté comme le seul havre de paix dans l'histoire, se révélera être un gigantesque cimetière de voitures et d'hommes.

Ce tir d'artillerie contre toutes les valeurs

serait un peu trop systématique pour être convaincant, s'il n'était assaisonné de quelques touches d'humour assez judicieuses, tel le duel final à la **Star Wars** où les tronçonneuses remplacent les lasers, et où le masque de Darth Vader est une tête de cochon. Il reste, malgré tout, que la conclusion ne s'embarrasse guère de nuances, l'explosion *complète* du motel apparaissant comme le seul remède. Mais il est vrai aussi qu'on peut craindre qu'une solution radicale de ce type soit tout à fait de celles qu'affectionnera le cavalier Reagan, qui s'est bien promis de nettoyer le Motel Amérique de toutes ses cochonneries... (F.A.L.)



SACRÉ MOISE (WHOLLY MOSES), de **Gary Weis** (USA 1980), avec **Dudley Moore, Madeleine Kahn, Dom De Luise** (5-11)

Remake pur et simple de **La vie de Brian**, ce film nous conte quant à lui les aventures d'un « Moïse » qui n'y est pas arrivé. La présence des acteurs-fétiches de Mel Brooks annonce un humour juif très instruit des rites et coutumes du 7e art. Le film tient à cet effet un de ses meilleurs gags en un générique qui joue sur l'opposition de trucs cinématographiques très précis et d'une réalité iconoclaste que dévoile le mouvement de caméra. On reconnaîtra ainsi une parodie du point de départ de **Tumak fils de la jungle**, si ce n'est qu'ici la fresque murale est remplacée par des « parchemins de la mer morte » riches en blasphèmes. Ce court et sémillant avant-propos permet au réalisateur de préciser avec soin des annotations plus politiques que racistes.

Ainsi, le décor d'une Terre Sainte aux mains des Arabes préside aux inflections (et génuflexions) d'un script au comique parfois très subtil. L'arrière-plan dingue (le sigle Mac Donald sur la casbah) et la phrase-choc-dite sans emphase amènent l'étonnante construction d'une histoire religieuse corrigée par un regard contemporain. Le héros rejette donc ses origines en brûlant le berceau d'osier qui prouvait sa condition de fils d'esclave. Dans cette négation des valeurs-clé de la culture juive, il faut voir peut-être un puissant ultimatum lancé à ceux dont l'intolérance a déchiré successivement une patrie, une façon de vivre, et un peuple. Derrière le sourire forcé de l'irritant Moore, le discours de **Wholly Moses** s'avère plus grave qu'il n'y paraît. (C.G.)

SHINING (22-10)

Voir critique dans notre précédent numéro.

LE SILENCE QUI TUE (SILENT SCREAM), de **Denny Harris** (USA 1979), avec **Barbara Steele, Yvonne De Carlo, Cameron Mitchell** (12-11)

Cette nouvelle mouture de la maison hantée nous montre, une fois de plus, que l'ombre de **Psychose** est bien lourde à porter. Mais, à quarante-cinq ans, Barbara Steele est toujours, magistralement, ce personnage biface de bourreau et de victime, rejeté à la fois par la vie et la mort, que **Le masque du démon** avait révélé. C'est le seul élément qui parvienne à rendre le film un peu convaincant. L'honnêteté oblige aussi à dire que **Le silence qui tue**, en tant que film *d'épouvante*, réalise son but, puisque les spectateurs crient à plusieurs reprises dans les scènes — au demeurant assez bien filmées — où le grand couteau entre en action. Mais cette lame tranchante reste un ressort grossier, et, ce film arrivant après d'innombrables exemplaires de la même série, on était en droit d'espérer un peu plus de finesse. (F.A.L.)



SUPERMAN 2

Voir critique dans ce numéro.

LES TEMPS SONT DURS POUR DRACULA (VAMPIRA) (1-10)

Voir critique dans notre numéro 1.

TERREUR EXTRA-TERRESTRE (WARNING) (26-11)

Voir critique dans ce numéro (Festival de Paris).

TUSK, d'**Alexandro Jodorowski** (France 1980), avec **Cyrielle Claire, Anton Diffring, Chris Mitchum** (26-11)

Jodorowsky ne plaisantait pas en déclarant vouloir réaliser avec **Tusk** un film pour enfants. **Tusk** en a toutes les caractéristiques : narration simple incluant des éléments de merveilleux, ponctuée par des images qui semblent tout droit sorties d'une bande dessinée, et ne rechignant pas à employer des ressorts comiques un peu gros qui rappellent les premiers *Tintin*, avec, en particulier, un couple de truands qui sont au Mal ce que les Dupond-Dupont sont au Bien. Enfin, comme toute histoire bien édifiante, **Tusk** est celle d'une initiation (d'ailleurs double ici — celle d'un éléphant et d'une jeune fille), celle d'un passage d'un état à un autre.

Mais cette évolution n'est pas ici celle d'un Pinocchio, pantin de bois qui devient un « vrai petit homme » en

apprenant à se conformer aux règles des adultes, « aidé » en cela par une fée qui lui tape sur les doigts au moindre écart. Ici, au contraire, la prise de conscience se fait constamment dans le sens du refus — héroïne et éléphant font tous deux la grève de la faim —, et c'est en *ne* se soumettant *pas* que l'éléphant accède à un stade supérieur (et bien supérieur à celui de Pinocchio), celui de la divinité.

Si l'on sait que l'histoire en question se passe en Inde sous la domination britannique, on aura vite compris que **Tusk** est peut-être le premier grand film d'aventures anticolonialiste. Revenant d'un séjour de plusieurs années en Angleterre, l'héroïne se hâte de s'habiller à l'indienne et de rejoindre la population locale, au grand scandale de la communauté britannique et de son père — mais celui-ci, là encore à l'inverse du schéma traditionnel, finira par se rallier à elle. Curieusement d'ailleurs, il n'y a dans la distribution de ce film, pourtant largement internationale, presque aucun acteur britannique, comme si certains souvenirs, même dans une fiction, étaient encore trop douloureux.

Rien de caricatural dans tout cela, pourtant. Si tranchées qu'elles soient, les silhouettes qui passent sont assez variées pour former une galerie de portraits nuancée : à côté des exploiteurs reconnus, Jodorowsky montre que profiteurs et traîtres sont de tous bords, que même les éléphants se battent entre eux, et que même les bons (ici Chris Mitchum en jeune premier) ne sont pas toujours si bons. Refusant de voir les choses sous un seul angle (au sens propre), la caméra se promène tous azimuts avec une souplesse étonnante, mais toujours justifiée, dès l'éblouissant plan-séquence initial, très long travelling/panoramique où elle revient à son point de départ sans que le spectateur le remarque immédiatement. Il s'est en effet passé quelque chose entre-temps, un *petit* décalage qui, par sa discrétion même, entraîne **Tusk** vers le fantastique : les éléphants se sont mis en marche. Car pour eux, comme pour les hommes et pour Jodorowsky, la meilleure défense, c'est l'attaque. (F.A.L.)

UN ESCARGOT DANS LA TÊTE, de **Jean-Etienne Siry** (France 1980), avec **Renaud Verley**, **Jean-Claude Bouillon** (10-9)

Une histoire d'amour fou qui se cristallisait au-delà des contraintes humaines dans un ailleurs onirique, c'était le prodigieux **Peter Ibbetson**. La rencontre de deux aliénés qui s'étire loin de tout scénario dans un bric-à-brac cauchemardesque, c'est aujourd'hui **Un Escargot dans la tête**.

Avant de crier à l'inexistence du cinéma fantastique français, peut-être faudrait-il remarquer l'insigne prétention avec laquelle des réalisateurs comme Jean-Etienne Siry abordent le genre. Ce petit budget semble d'ailleurs avoir été mis en chantier pour des raisons que l'on sent pulluler jusqu'en dehors du champ de la caméra. La grandiloquente affiche et les tableaux miséreux qui submergent l'image sont de l'auteur. En attendant des applaudissements qui ne viendront pas, il applique au cadre cinématographique ses recherches accadémiques. Figés comme des ombres de Chirico, les acteurs déclament un texte dont la bêtise nous renvoie aux pires errances de l'art et essai. Ces malheureux pantins ne savent que faire de leur dix doigts, et, de peur de déranger la dynamique picturale du « Maître », se lèvent et s'assoient sans cesse dans un déluge d'erreurs de raccord. S'il y a une image-clé pour ce navet, relevons celle où l'actrice cherche vainement à ouvrir la portière d'une décapotable, et Siry de réussir à enfoncer les portes ouvertes du ridicule... (G.G.)

Y A-T-IL UN PILOTE DANS L'AVION ? (AIRPLANE/FLYING HIGH !) de **Jim Abrahams, David** et **Jerry Zucker** (USA 1980), avec **Robert Stack, Peter Graves, Carem Abdul Jabbar** (24-9)

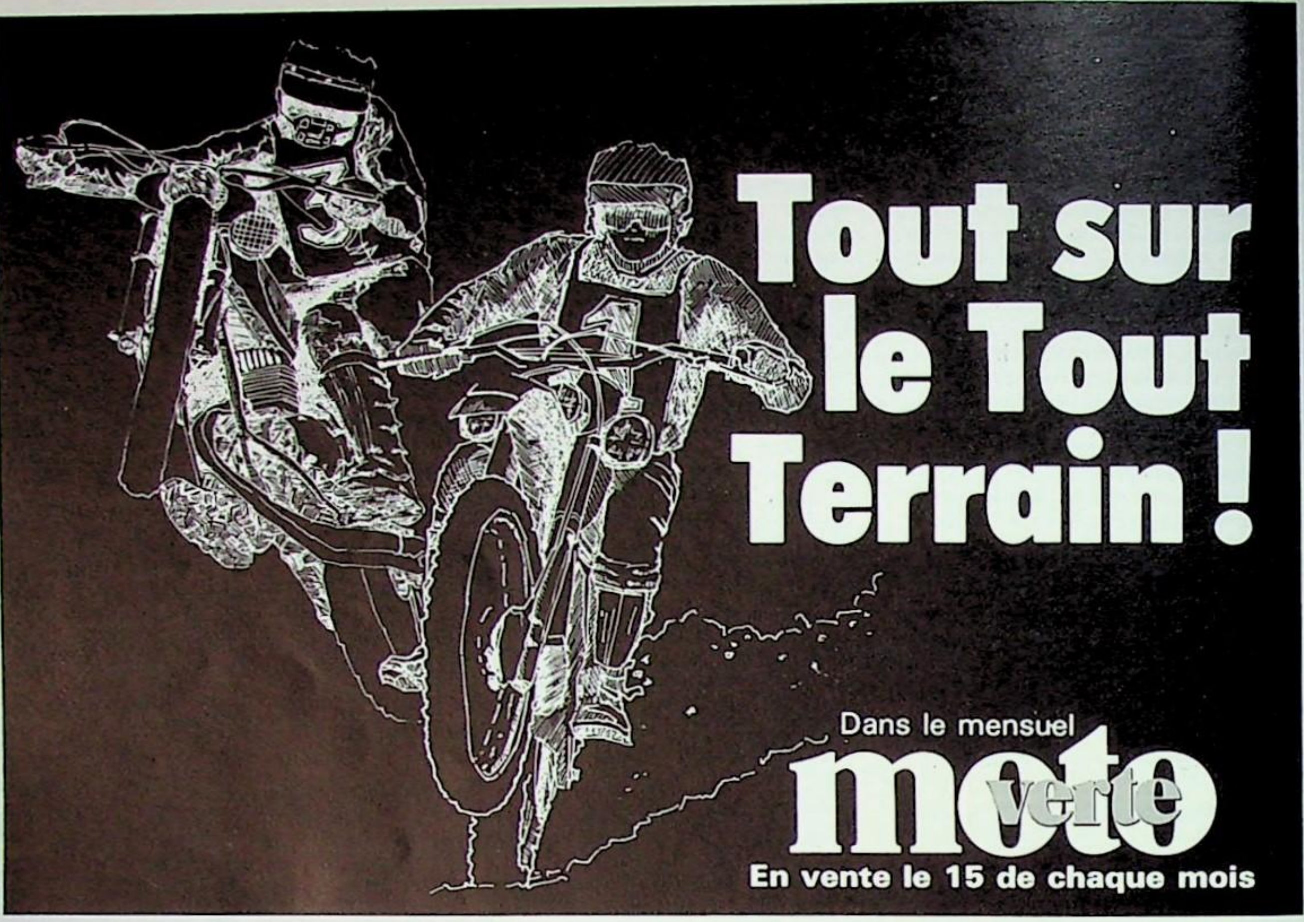
Incroyable pastiche du film-catastrophe, auquel le public continue à faire un succès fort justifié, **Airplane** est un excellent exemple d'un comique très simplement dégagé du cliché et non-imposé à un récit-prétexte qui cumule tous les archétypes de ce genre hyper-américanisé. Bien que l'analyse de chaque plan serait nécessaire, il est possible de noter dès la première image l'importance d'une véritable culture cinéphilique parmi le public d'aujourd'hui, sensible en particulier aux références musicales. Ces multiples emprunts attestent la grandeur considérable de la mythologie instaurée par la renaissance du cinéma à l'hollywoodienne. Mais les auteurs ne manquent pas de remonter aux sources et de faire éclater sur l'écran une réalité truculente, dénuée de fard et décortiquée par un humour méchant.

Le romantisme s'effondre, scié à la base par des répliques lourdement obscènes. Il emporte également dans sa chute des personnages sur mesure joués par des acteurs aseptisés tout heureux de se moquer d'eux-mêmes. Infiniment supérieur à **Hamburger film-sandwich** qui en est son brouillon, **Airplane** prend le parti clairvoyant de s'attaquer non plus aux produits mais au commerce qui les a promus. Typique de l'école de l'humour juif, tissé de sous-entendus scabreux et de scènes délirantes qui n'en font guère un phénomène d'humour fin, **Airplane** est pourtant une date dans l'histoire du cinéma comique. (C.G.)

TABLEAU DE COTATION

Côté par : Alain Schlockoff, Robert Schlockoff, Christophe Gans, Gilles Polinien, Jean-Claude Romer.
Cotation : **0** : nul **1** : médiocre **2** : intéressant **3** : bon **4** : excellent

TITRE (RÉALISATEUR)	AS	RS	CG	GP	JCR
Les aventures du Baron de Münchhausen (Albert Von Baky) (réédition)	3	3			4
Le bal de l'horreur (Paul Lynch)	1	1	0	1	1
La cité des femmes (Federico Fellini)					1
Le complot diabolique de Fu Manchu (de Piers Haggard)		1	1		1
Frayeurs (Lucio Fulci)	4	4		4	2
Fenêtres sur New York (Gordon Willis)			3	3	2
L'île sanglante (Michael Ritchie)			2	3	1
Mama Dracula (Boris Szulzinger)	0	0		1	1
La nuit de la mort (Raphael Delpard)		0	1	1	2
Nuits de cauchemar (Kevin Connor)			1	4	2
Shining (Stanley Kubrick)	1	1	1	2	1
Le silence qui tue (Denny Harris)	0	0	0	2	1
Superman 2 (Richard Lester)	3	4		4	3
Terreur extra-terrestre (Greydon Clark)	1	2	2	2	1
Tintorera (René Cardona Jr)			0	0	
Tusk (Alexandro Jodorowski)		2			3







L'exemplaire : 17 F. C. GANS 5, av. Robert Soleau 06600 ANTIBES.

SF : made in US

Revenge of the Stepford Wives

• Il est regrettable que la télévision américaine ne nous donne pas plus souvent de télé-films d'une facture comparable à **Revenge of the Stepford Wives**, qui nous change des **Battlestar Galactica** et autres **Buck Rogers**... Le postulat du premier film, inspiré d'un roman d'Ira Levin, reposait sur une version « mécanisée » du thème de **Rosemary's Baby**. Une jeune femme, nouvelle arrivante dans la petite ville paisible de Stepford, découvrait avec horreur que les Hommes de la bourgade avaient remplacé leurs femmes par des androïdes. Comme dans tout thriller du genre, l'héroïne était elle-même victime du complot — et remplacée par son double mécanique — à la fin de l'histoire.
J'avoue, à l'époque, n'avoir jamais été trop convaincu par l'axiome de base qui présupposait que les Hommes de Stepford étaient à même, technologiquement parlant, de construire des robots d'une telle perfection.
L'habileté de **Revenge of the Stepford Wives** est de désamorcer notre incrédulité, en « réajustant » les paramètres de Stepford avec ceux du monde « réel » qui l'entoure. L'impression d'horreur ressentie n'en est que plus grande...
Ainsi, dans **Revenge**... les Femmes de Stepford ne sont pas des robots mais bel et bien des humaines à qui le monstrueux Diz (interprété ici par Arthur Hill) a fait subir un traitement spécial tenant du lavage de cerveaux combiné avec l'implantation de systèmes de contrôle mécaniques. Les Femmes de Stepford sont bien des robots, mais des robots *humains*, ce qui rend leur sort véritablement atroce.
Autre touche de vraisemblance : la communauté de Stepford n'est pas ici coupée du reste du monde, comme elle paraissait un peu l'être dans le premier film, mais intégrée à celui-ci. Les Maris reviennent le soir par le train de banlieue de leur travail que l'on imagine être situé à New York ou une quelconque autre grande ville. Stepford est devenu une banlieue de *notre* Monde...
L'intrigue contient également plusieurs éléments visant à replonger Stepford dans un environnement connu : l'héroïne de **Revenge**... est une journaliste envoyée par une chaîne de télévision pour faire un reportage sur Stepford. Le Monde Extérieur existe, il est présent et la menace qu'il fait peser sur le « paradis artificiel » des Hommes de Stepford retourne le schéma paranoïaque classique.
Ayant suspecté, puis découvert l'atroce vérité, la journaliste (Sharon Gless), et son amie (Julie Kavner), déjà tombée entre les mains de Diz, lutteront pour « réveiller » les Femmes de Stepford. Elles réussiront, bien sûr, et la vengeance de celles-ci s'acharnant sur le corps de Diz forme peut-être l'une des séquences les plus cruelles jamais présentées à la télévision.
Bien servi par des acteurs compétents, authentiques, **Revenge of the Stepford Wives** bénéficie de la réalisation talentueuse de Robert Fuest, « auteur » des films du **Dr. Phibes**. Comme toujours, Fuest sait naviguer entre le réel et les zones d'ombre de l'épouvante et créer l'impression d'angoisse qu'il faut au moment approprié. Il est regrettable qu'un talent tel que celui de Robert Fuest ne trouve d'autres débouchés que ceux de la télévision commerciale Américaine. Dans le cas de **Revenge**, il est cependant particulièrement bien employé.
En conclusion, il convient de remarquer que si la plupart des suites données par la Télévision à des films tels **The Stepford Wives** se sont souvent révélées très décevantes (je pense entre autres à **Whatever happened to Rosemary's Baby**), **Revenge**... forme l'exception : une séquelle qui non seulement n'a rien à envier au film qui l'a inspiré, mais qui lui est peut-être même supérieure.

Jean-Marc Lofficier

U.S.A.-1980 — *Production* : Edgar J. Scherick Production. *Prod.* : Scott Rudin. *Réal.* : Robert Fuest. *Scén.* : David Wiltse. *Phot.* : Ric Waite. *Dir. art.* : Tom H. John. *Mont.* : Jerrold L. Ludwig. *Mus.* : Laurence Rosenthal. *Maq.* : Christina Smith. *Cost.* : Joseph G. Aulisi. *Avec* : Sharon Gless, Julie Kavner, Audra Lindley, Don Johnson, Mason Adams, Arthur Hill, Melissa Newman, Ellen Weston. *Diffusion* : NBC. 100 mn. Couleurs. Panavision.

La série Fantômas

• De ce Fantômas en quatre épisodes qu'on nous annonçait comme devant être l'événement de la rentrée à la télévision, la figure qui restera dans les mémoires ressemble bien plus à un fantoche qu'à un fantôme. Dès les premières secondes du premier épisode, L'échafaud magique, *réalisé par Chabrol, le contresens apparait dans toute sa splendeur : le dialogue d'ouverture (« Vous dites ? » — « Je dis... Fantômas »...), repris textuellement du premier livre de Souvestre et Allain, est ici chuchoté sur le mode d'une rêverie intérieure, alors qu'il devrait marquer d'emblée l'irrésistible progression d'une force quasi-abstraite, d'une espèce de malédiction qui se répandrait à travers les foules.*
De fait, le personnage de Fantômas, qui devrait s'imposer comme une image de la puissance absolue, est constamment réduit. On lui a enlevé son empire : la ville, celle qui apparaissait si bien sur la première couverture, devenue légendaire, des livres de la série. Tout se passe dans des décors qui restent désespérément intérieurs et irrémédiablement étriqués, tant et si bien qu'on n'éprouve pas la moindre surprise en retrouvant, dans les épisodes de Chabrol, ses traditionnelles discussions oiseuses de moyens bourgeois au coin du feu.
Plus grave encore est cette réduction lorsqu'elle s'exerce sur le côté maléfique du héros. Bunuel et Chabrol se complaisent dans un sadisme qu'aucune démesure ne vient rendre acceptable, ou, si l'on veut, poétique. Ce n'est pas la peur que le spectateur est amené à ressentir, c'est le dégoût pur et simple, devant tous ces combats qui sentent à plein nez le règlement de comptes de petits truands à la manque, et qui se terminent tous péniblement par des étranglements besogneux et répugnants. On espérait un vent de folie. On ne rencontre que le sordide. Même l'œil bleu et froid de Berger ne suffit pas à compenser l'incroyable pesanteur avec laquelle il se meut dans toutes ces scènes qui se voudraient d'action : qu'il saute, coure, se batte, ou monte sur une moto, sa silhouette noire reste tristement empotée et toute désemparée, ne sachant que faire de cete longue cape qui devrait pourtant lui donner quelque chose d'aérien.
Chabrol sauve in extremis *l'honneur de la série dans le quatrième épisode,* Le tramway fantôme, *où un jeu constant sur l'interchangeabilité des personnages (Fandor pris pour le Roi, Juve confondu avec Fantômas, même par la maîtresse de celui-ci, et Fantômas presque constamment déguisé en vieille concierge) finit par suggérer l'ubiquité et la toute-puissance du Mal qui surgissaient si bien dans l'œuvre originale. Et l'image de Fantômas aux commandes du tramway du titre atteint à une certaine force sauvage et brute qui n'est pas sans rappeler Gabin sur sa locomotive de* La Bête Humaine.
Mais six heures de feuilleton pour une réussite de vingt secondes, est-ce bien rentable ? Si le projet de donner une suite à cette série est réalisé, on espère qu'elle offrira de Fantômas et de sa compagne Lady Beltham une autre image que celle de cet insignifiant couple d'amoureux du dimanche sur laquelle s'est clos le dernier épisode.

F.A.L.

LES DISQUES

Claude Bolling : The Awakening.

(Entr'acte, ERS 6520 ST)

• Avec **The Awakening**, notre compatriote Claude Bolling nous offre une des meilleures partitions de films de l'année. Partant d'une mélodie très belle, Bolling tisse au fil des mesures une partition serrée, dont les effets tantôt mystérieux, tantôt violents, se referment aussi inexorablement sur les images que la malédiction de la déesse Kara sur les protagonistes du film. Il brode sur la quiétude envoûtante de ce thème des variations grandioses, comme dans le générique, ou épiques comme dans « Night Drive ». Si les effets de certains passages peuvent paraître un peu monotones (les scènes dans la tombe), cela est compensé par la complexité d'une orchestration fouillée dans les moindres détails et qu'aucun moment de la partition ne dément.

Laissant progressivement s'élever la tension, la musique se termine par une série d'extraits animés par de puissantes et savantes progressions dramatiques (« The Big Drop », « The Ceremony ») dont le point culminant atteint une violence orchestrale digne des meilleurs partitions du genre : la reprise du thème, dans « The Ceremony », prend en particulier un caractère d'inéluctabilité écrasant qui fait de la musique dans ce passage comme dans bien d'autres, le complément indispensable de l'image. Et le retour, dans la structure, sinon tout à fait dant le final, loin de constituer une faci-
dant le finale, loin de constituer une facilité, prend ici une réelle valeur dramatique en ramenant sur la fin du film, tandis que l'ombre de Kara s'étend sur la ville, le ton d'une menace implacable, et en donnant au générique sa pleine signification.

John Scott : The Final Countdown

(USA : Casablanca NBLP 7232)

• John Scott est, hélas, fort peu connu chez nous. On lui doit déjà en particulier **Sherlock Holmes contre Jack l'Eventreur (A Study in Terror)**, **Les turbans rouges (The Long Duel)** et surtout l'un des chefs-d'œuvre de la musique pour le cinéma historique : **Antoine et Cléopâtre** (le film de Charlton Heston), pour ne citer que les œuvres ayant fait l'objet d'un disque. Avec **The Final Countdown**, il nous offre une des meilleures musiques de film de l'année, qui achève de le hisser, s'il en était besoin, au rang des « grands ». Le thème est splendide par son caractère épique et son développement, les diverses versions qui en apparaissent sont variées et le travail de certaines séquences (l'approche de la tempête) est bâti sur une progression remarquablement dramatique dont les ressorts musicaux sont multiples. S'ajoutent un thème d'amour d'une élégance et d'une beauté formelle toutes deux très grandes (en particulier dans le finale) et des scènes d'action traitées avec un souci du détail orchestral qui contribuent à faire de cette partition une œuvre majeure du genre.

Brian May : Mad Max

(Varese STV 81144)

• Cette bande confirme le talent de ce compositeur largement révélé par **Patrick**. Partition forte, violente jusqu'à l'exaspération, collant admirablement au film, servie par une excellente gravure. Cela n'a certes pas le caractère symphonique si apaisant de bien des compositions de cinéma, mais ce n'était pas ici le propos. Tout comme le film, il est déconseillé de la pratiquer si l'on a déjà les nerfs à fleur de peau, mais la cible visée est atteinte dans le mille, et avec qualité.

Il conviendra par contre de ne pas se précipiter sur **The Island** (Varese STV 81147), d'Ennio Morricone. Partition palote, évoluant entre la transparence lymphatique et l'auto-plagiat — Morricone, à cours d'inspiration, est visiblement allé jeter un coup d'œil attentif à ce qu'il avait composé naguère pour **Quemada**. Au chapitre de ce compositeur, on saluera en revanche avec enthousiasme la réédition en France d'une de ses meilleures partitions de film : **la Bataille de San Sebastian**.

En bref...

Pour les amateurs de musique populaire moderne, signalons **Fame**, excellent à tout point de vue, en particulier par le mélange des genres (le final est un petit chef-d'œuvre) (Pol 315, en France).

Dans le domaine fantastique, pour mémoire, notons une édition française de **The Shining** (WE 351) et, aux USA : un disque **The Fantastic Music of Albert Glasser**, avec notamment *The Amazing Colossal Man, Beginning the End* et *The Cyclops* (Starlog SR 1001) ; **Dressed to Kill**, le dernier film de Brian de Palma, avec une musique de Pino Donaggio (Varese STV 81148) ; la musique de Donald Rubinstein pour **Martin** de Romero (Varese VC 81127) ; la parution aux USA, sous le titre **The Chosen**, d'**Holocaust 2000**, d'Ennio Morricone (Cerberus records, EM-S 0103) ; **Cry of the Banshee** (avec « The Edgar Alan Poe suite ») de Lex Baxter (Citadel CTV 7015). Une réédition à ne pas manquer, **John Paul Jones**, de Max Steiner (Varese STV 81146), ainsi, toujours chez Varese, que celle de **The Wild Bunch**, une des meilleures musiques de Jerry Fielding — dans les deux cas une remise au point de la gravure excellente. Et pour finir, deux très bonnes musiques de Georges Delerue : **An Almost Perfect Affair** (Varese STV 81132) et **A little Romance** (Varese STV 81109), ainsi qu'une intéressante musique de Maurice Jarre pour la version télévisée inspirée par le roman historique de James Clavel **Shogun** (RSO RX 1-3088).

Bertrand Borie



Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse. Composition : Y Graphic, Paris 11e. Levert Imprimeur, Aubervilliers. Dépôt légal : 1er trim. 1981.



30 F



20 F



30 F



30 F



30 F



30 F



30 F



20 F



30 F

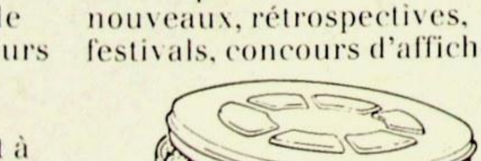
Affiches couleurs 120 × 160 (30 F), 60 × 80 (20 F) en vente à nos bureaux. Expéditions par voie postale, supplément port : 5 F par affiche (Bien préciser le titre du film). PUBLI-CINE 92, Champs-Elysées 75008 PARIS



D'une manière générale, la Fondation a pour but de favoriser les jeunes talents du cinéma par une aide à la diffusion des films de jeunes réalisateurs, par des concours d'affiches et des concours de scénarios. En effet, le concours est la seule façon vraiment moderne de découvrir un nouveau talent, en donnant à tous ceux qui se sentent une vocation cinématographique une chance de s'exprimer.

C'est sur ce principe que fonctionne la Fondation Philip Morris pour le cinéma : films nouveaux, rétrospectives, festivals, concours d'affiches ou de scénarios, attribution de primes ; toutes les subventions sont accordées après le vote d'un jury de professionnels du cinéma qui examinent sérieusement les différentes candidatures.

Aider le jeune cinéma, c'est donner aux nouveaux talents une chance de s'exprimer.



LA FONDATION **PHILIP MORRIS** POUR LE CINEMA